LA PENSÉE ÉSOTÉRIQUE

de

LÉONARD DE VINCI

DU MÊME AUTEUR

—

Le Destin Mystique . . . . 5 fr.

L'Eglise de France (en préparation).



LA PENSÉE ÉSOTÉRIQUE

de

Léonard de Vinci

PAR

PAUL VULLIAUD

« ... Les Anciens ont feint les statues des
« dieux, leurs attributs et leurs ornements ;
« en sorte que ceux qui avaient pénétré le
« secret de leurs mystères pussent voir le
« monde et ses parties, c'est-à-dire descou-
« vrir de l'œil de l'âme les vrais dieux ».

VARRON dans Saint-Augustin.

Cité de Dieu, l. VII, ch. : Secrètte doctrine des Payens.

Pulchritudo mundi corporei umbra quædam est ad ipsam mundi incorporei similitudinem.

MARSILE FICIN, in Plot. Enn. V, liv. 8.

L'ordre matériel est un emblème, un hiéroglyphe du monde spirituel.

BALLANCHE. *Pal. soc.* 2ᵉ Partie.

PARIS
BERNARD GRASSET
Éditeur
61, Rue des Saints-Pères, 61

1910

A

CLAUDIUS DALBANNE

PEINTRE

Mon cher ami,

Voici quelques pages trop rapidement écrites sur un sujet conçu il y a déjà quelques années. Tu as été le premier confident de ma pensée ; je sais que ce discours aura ta faveur. Qu'il te soit donc dédié, malgré ses imperfections ; intellectuellement puisque nous prions dans le même Panthéon esthétique : affectueusement, en signe de notre longue amitié !

P. V.

LA PENSÉE ÉSOTÉRIQUE

DE

LÉONARD DE VINCI

La pensée religieuse des Hommes de génie est un des problèmes les plus complexes pour la critique. Connaître leur *Credo* a toujours passionné. On compte un Shakespeare tour à tour catholique ou protestant, panthéiste ou rationaliste, païen même ; un Raphaël, un Michel-Ange, un Rubens aussi, aux croyances équivoques. Beaucoup ont cherché à descendre au sein de la conscience d'un Léonard de Vinci, cet esprit si mystérieux qui semble, à l'instar des sages de tous les temps, avoir voulu cacher d'importantes vérités sous le voile de l'énigme. Depuis Vasari jusqu'à Michelet et de plus récents écrivains, chacun a cru trouver en lui un prototype de sa Foi personnelle ou de sa propre Négation. Jusqu'où n'est-on pas

allé dans cette voie, puisque certains ont supposé que l'auteur de la *Joconde* s'était laissé séduire par le Paradis du Grand-Turc.

Abandonnons les exégèses des écrivains ; essayons d'asseoir un jugement objectif ; un jugement basé sur un seul document, irréfutable il est vrai : l'œuvre peint de Léonard.

Son œuvre est symbolique, nous le verrons, incontestablement ; or le symbole est le signe sensible au moyen duquel l'Artiste a exprimé sa Pensée ; c'est le sacrement de l'incarnation de son Esprit. Si nous déchiffrons le symbole, tout mystère s'évanouira. Avouons-le, toutefois, la difficulté reste extrême. Cet homme fameux a préféré pour vêtir son abstraction la plastique à la parole qui elle, déjà, peut se retirer dans un sanctuaire souvent inviolable.

Pourtant, le royaume des Cieux souffre violence ; de même la Beauté, pour être comprise et aimée, veut être violée. A ceux qui se plaisent dans les joies si pures de l'Intelligence de gravir le triple degré du temple de la belle Isis.

Les deux cerveaux les plus gigantesques des Temps moyens de l'Histoire — Dante et Léonard de Vinci — offrent plusieurs points de similitude.

Le Poète-Théologien est resté jusqu'ici le type

des penseurs jaloux de leur secret. « Vous qui avez l'entendement sain, admirez la doctrine, chantait-il, qui se cache sous le voile de ces vers étranges. » Vous qui avez l'entendement sain...! Qu'est-ce à dire? Celui qui a la santé de l'entendement sera-t-il le commentateur célébrant l'Alighieri pour le Catholicisme de son enseignement, ou le critique paradoxal qui le transformera en Albigeois, malgré que le poète ait mis en son Paradis l'adversaire le plus acharné de l'Albigéisme, Foulques de Marseille, sera-ce celui qui le juge rationaliste? Malgré les Ozanam, les Frédéric Morin et les Aroux, les Ferjus Boissard et les Rossetti, les Bergmann et les Castiglia, le sens de la *Comédie divine* se trouve encore insuffisamment caractérisé.

Lui aussi, Léonard, comme Gœthe qui déclare le second Faust plein d'énigmes, fait partie de cette grande famille des Initiés, tenus, paraît-il, à ne pas dévoiler la couleur de leur Gnose, incapables que seraient les multitudes de supporter le poids de la Vérité. Il faut cependant que chaque chose s'accomplisse!

Une métaphysique peut être, dans son expression, d'une obscurité telle qu'on parviendra difficilement à la pénétrer; mais en art plastique, tout

est langage, tout est symbole; symbole la couleur, symboles la ligne et le geste, symboles les êtres figurés, symbole toute représentation. L'étude d'une œuvre, dans ses particularités, peut être féconde en révélations. Sans valeur par eux-mêmes, ou d'une valeur relative, les détails qui figureront dans un tableau accuseront une Volonté directrice, leur concordance témoignera, en critérium, de l'Idée. La cause génératrice de certaines opinions émises à propos des ouvrages artistiques tient à ce qu'ils n'ont été un trop grand nombre de fois, et déplorons-le, qu'un prétexte à de stériles transpositions littéraires, de vaines et futiles descriptions lorsque l'attention critique ne s'est pas seulement exercée sur les qualités techniques de ces ouvrages.

En Art tout est symbole, ai-je écrit plus haut; assurément pour les Hommes de Génie l'Art a gardé, avant tout, sa condition primitive, celle qu'il aurait dû toujours conserver, d'être un moyen d'expression, une parole, un Verbe. Aux époques créatrices l'Art pour l'Art n'existait pas; les Beaux-Arts étaient la matérialisation du Sentiment ou de l'Idée. Depuis ces temps fortunés, on s'est contenté, faute de pouvoir planer dans les hauteurs, de nier ce but aux procédés plastiques ou d'im-

poser des bornes au langage figuré. Contester aux moyens artistiques le droit ou la possibilité d'exprimer certaines pensées a été le triste privilège des périodes décadentes ; jusqu'aux jours qui devaient disparaître avec Léonard, Michel-Ange et Raphaël, la Peinture fut la traductrice des concepts théologiques ou philosophiques. Profitons de ce moment pour remarquer que la décadence esthétique date justement de l'abandon du procédé symbolique. C'était fatal. Le symbolisme vit en correspondance avec notre état psychologique à ce point qu'on peut nommer le symbolisme : la langue universelle, car il n'est pas un seul objet dans la nature dont le nom ne puisse être transporté à des idées d'un ordre différent.

Disons encore avec Pachymère, un commentateur du Père de la philosophie symbolique, saint Denis l'Aréopagite : le symbolisme est en harmonie avec notre nature et notre manière de concevoir. Cette opinion fut celle de saint Augustin également après avoir été celle de Cicéron : une chose notifiée par symbolisme, disait l'évêque d'Hippone, est certainement plus expressive, plus goûtée, plus imposante que si on la déclarait en termes manifestes.

La théorie du symbolisme a pour docteur l'ins-

pirateur de la Renaissance, Platon. Ce monde, déclarait-il au Timée, n'est qu'une image d'un exemplaire divin. Plotin charmait aussi ses disciples en leur énonçant que c'est la beauté des choses sensibles qui révèle l'excellence, la puissance et la bonté des essences intelligibles et qu'il y a une connexion éternelle entre les essences intelligibles, qui existent par elles-mêmes, et les choses sensibles, qui en tiennent éternellement l'être par participation et qui imitent la nature autant qu'elles le peuvent. C'est pourquoi, d'après saint Cyrille d'Alexandrie, parmi les Pères de l'Église, ces grands symbolistes, ce qui est en nous, nous conduit à l'intelligence de ce qui est au-dessus de nous ; les choses corporelles souvent prises comme termes de comparaison pour nous élever à la connaissance des questions plus subtiles.

Écoutons encore Ozanam, qui appelait le symbolisme, le procédé philosophique et méditons-le : « Le symbolisme est à la fois une loi de la nature et une loi de l'esprit humain. C'est une loi de la nature : après tout, qu'est-ce que la création. Si ce n'est un langage magnifique qui nous entretient nuit et jour ?... Ainsi Dieu parle par des signes, et l'homme, à son tour, quand il parle à Dieu, épuise toute la série des signes dont son

intelligence dispose. » Enfin entendons Marcile Ficin, Léonard tendit une oreille attentive à l'esthétique de ce Rénovateur du Platonisme qui disait, en commentant Plotin : « *Ars imitatur naturam, natura Deum.* » Nous acquerrons par la suite la conviction des rapports unissant le Vinci à la théorie platonicienne du Beau.

En somme, quels sont les principes fondamentaux d'un Art complet : l'esprit et la forme que Cyprien Robert appelait les deux sexes de la Beauté. L'esprit manifesté par la plus belle des formes, la forme vivifiée par l'esprit le plus élevé constituent l'Art en *Révélation*, en Révélation d'une pensée éternelle, magnifiée par la splendeur d'une forme archétype. Or, J.-F. Pic de la Mirandole nous enseigne : « *Ars nulla circa falsum constituitur* », à Léonard de Vinci donc revient l'impérissable honneur d'avoir réuni, en une synthèse difficile à surpasser, le Vrai et le Beau, en un mot, d'avoir réalisé au plus haut degré jusqu'ici dans une grandiose harmonie la vérité morale et la vérité artistique.

L'Art est un symbole, c'est-à-dire la représentation de l'invisible par une chose visible, un Verbe ; le symbolisme une loi de l'esprit humain. Qu'est-il encore le symbolisme ? Il est un chapi-

tre ou mieux une forme de la Théologie, puisque les objets de création représentent les attributs divins, puisque les mondes sensibles démontrent les sphères invisibles. Le symbolisme est donc la science des rapports, aussi Philon le Juif pensait-il que les « êtres intelligents » aiment le langage symbolique.

Malgré le charme de la spéculation intellectuelle, comment ne pas préférer en un certain sens la théologie figurée des artistes hiératiques que nous appelons Primitifs et dont Léonard marque le terme sublime à l'aridité des syllogismes scholastiques ? Que nous importe celui qui *démontre* l'existence du Ciel devant l'Artiste qui nous *montre* le Ciel? Et Angélico l'a vu ; il l'a vu, en vérité puisqu'il l'a peint, c'est là le langage de Michel-Ange. L'acuité de cette vision céleste est à ce point perçante que les formules d'admiration meurent sur les lèvres ; nous succombons sous le poids de l'ivresse contemplative devant les images sacrées, emportés au sein de l'extase sur les ailes séraphiques de ces divins inspirés, de ces familiers de la Divinité qui peignaient le Christ, la Vierge, comme s'ils faisaient le portrait de leurs plus proches parents.

Toutefois, si les peintres mystiques ont fait des-

cendre le Ciel sur la Terre, il est plus juste de dire que Léonard a porté le principe humain exalté jusqu'au point divin.

Mon projet actuel ne comporte pas une histoire de Symbolique pour laquelle les ouvrages d'art me fourniraient de concluants exemples ; je ne veux pas non plus en marquer les différentes phases d'évolution. Cependant, avant de me placer au cœur de mon sujet : *la Pensée religieuse de Léonard de Vinci,* je dois apporter des références aux propositions que j'ai énoncées. Ainsi, ma théorie se clarifiera et je n'aurai pas nécessité à prévenir que si cet écrit est en quelque sorte une thèse, l'imagination n'y a aucune part.

Peut-être trouvera-t-on, puisque notre siècle se borne à reconnaître à l'Art un rôle seulement décoratif, que je donne trop de part à l'intelligence, peut-être encore jugera-t-on que je prête aux artistes d'autrefois une esthétique qu'ils ignoraient ; mais je n'oublierai pas de traiter cette question au cours de ces pages. Disons seulement à cette occasion que Léonard a souvent intrigué ses admirateurs par le côté ésotérique des œuvres. Rio remarquait : « La tendance philosophique de son esprit, combinée avec la tournure gracieuse de son imagination, lui suggéra la création d'un

genre à part qu'on pourrait appeler le *genre symbolique*, et dans lequel il a répandu assez de charmes pour se faire pardonner les obscurités qui en sont inséparables ». Ces obscurités ont toujours frappé même les esprits qui ne sont pas très cultivés, il s'agit d'en percer le mystère, ou tout au moins mon essai se trouve justifié.

Parcourons du regard cette Galerie idéale composée par les tableaux du monde entier ; et demandons aux théoriciens de l'Art pour l'Art, à ceux du Naturalisme, bref à tous les doctrinaires qui ne voient dans l'expression esthétique qu'un but et non un moyen, pourquoi dans leurs pieuses « Nativités » les peintres, de différentes écoles, ont souvent représenté l'enfant Jésus le doigt posé sur les lèvres, ses regards généralement tournés vers sa sainte Mère. La répétition constante de cette particularité n'est-elle pas l'indice d'une idée commune à tous ? Que ce thème favori ait été interprété, pris au hasard, par Luini (*Louvre*), Lorenzo di Credi (*Dresde, Carlsruhe*), Philippo Lippi (*Louvre*), ou bien encore par le Spagna (*Louvre*), Ghirlandajo (*Florence*), le Pérugin (*Galerie-Pitti*), Botticini (*Strasbourg*) et l'on en pourrait nommer une multitude, le divin Nourrisson garde le geste traditionnel du doigt sur la bouche. N'y a-t-il pas là une raison, un ésotérisme ? Évidemment, une semblable habitude de représentation ne domine pas les artistes jusqu'à leur

supprimer toute liberté d'inspiration, mais nous ne nous trouvons pas moins, semble-t-il, en présence d'un mode rituel, pourrait-on dire, de figuration par suite du grand nombre de « Nativités » où le doigt de l'enfant Jésus est identiquement placé. Nous allons voir aussi qu'il en est de même pour certain symbole, le chardonneret, qui se retrouve jusqu'à neuf fois dans la seule galerie de Sienne. Que les peintres se soient transmis des traditions me paraît indéniable.

Pour les « Nativités » le sens du langage dactylologique tenu par Jésus à sa Mère se trouve dans cette traduction : que ma vie soit cachée un temps ; ne révélez pas ma Divinité avant que les jours de ma vie publique ne soient arrivés.

Une interprétation plus profonde est encore possible. Souvent, la théologie des peintres enseigne que les mystères des Chrétiens étaient la réalité des mystères Gentils. Les artistes se révèlent Initiés. A ce titre, les « Nativités » se constituent en séance d'Initiation.

Les Ethniques individualisaient ce moment de la Théophanie que nous appelons « Nativité » par le symbole d'Harpocrate. On sait, d'autre part, que les Anciens dessinaient ce symbole sous les traits d'un enfant, la bouche scellée par un doigt.

Les Grecs l'appelaient *Sigalion*. Harpocrate est, en effet, le dieu du Silence, il est aussi le dieu-soleil.

Solaire, il représente l'astre du jour à sa naissance ; dieu du silence, il est aussi le dieu de la justice. Plutarque le désigne alors comme symbole de la révélation divine [1]. Les analogies entre les deux conceptions, ethnique et chrétienne, sont perceptibles : l'enfant Jésus est le soleil de Justice à sa naissance ; il est aussi le symbole de la genèse de toutes choses et de leur renaissance ; les anciennes théosophies le nommaient Harpocrate.

Mais retenons l'affirmation du philosophe de Chéronée : Harpocrate, dit-il, est le symbole du langage que les hommes doivent tenir des dieux. Gruter a révélé une inscription latine où il est désigné sous le nom de *Phosphorus*, c'est-à-dire *porte lumière* où *lumière naissante*. Ce surnom convient parfaitement à Jésus-Enfant. Le doigt sur la bouche invite au silence, au respect dû à la divinité et recommandé dans les Mystères. Fermer les lèvres, se taire, traduit le grec *muô ;* le radical de ce verbe engendre *Mustès*, initié aux petits mystères.

1. *Traité d'Is. et d'Os.*, trad. Amyot, t. I, p. 1058.

Initiateur comme Dieu, le doigt sur les lèvres de Jésus correspond à la célèbre formule *Konx Om Pax* d'Éleusis ; en tant qu'homme le Christ ne devait-il pas croître en sagesse jusqu'aux jours de la Gnose révélée, c'est-à-dire jusqu'à l'époque de la Prédication suivie du drame époptique, le drame de la Croix ?

Dans le tableau de Raphaël, connu sous le titre de « La Belle Jardinière » (*Louvre*), la pensée intérieure du peintre apparaît plus immédiatement lucide. Il suffit de remarquer que Jésus laisse son pied gauche sur celui de la Vierge en se rappelant le proverbe : *Qui marche enfant sur le pied de sa Mère plus tard lui marchera sur le cœur*. Marie ne devait-elle pas avoir le cœur percé d'un glaive ; ne devait-elle pas être la Mère aux Sept-Douleurs ?

Aux époques de Beauté, les Artistes aimaient à parler le langage symbolique, car, en ces périodes d'harmonie, les sens étaient comme des messagers de la connaissance et l'intelligence notre reine, pour me servir des expressions de Plotin. Les Artistes traduisaient ces hiéroglyphes par lesquels tous les esprits communiquent entre eux et avec l'Esprit infini, aussi les philosophes étaient-ils poètes, les poètes métaphysiciens et les

peintres chantaient comme des poètes ou révélaient le mystère comme de profonds penseurs ; tous se réunissaient dans l'Unité d'un même Idéal dont la forme expressive est multiple.

Botticelli s'inspire de Martianus Capella, l'auteur du fameux livre : *le Mariage de Mercure avec la Philologie*, dans sa fresque des Arts libéraux de la villa Lemmi, conservée au Musée du Louvre aujourd'hui ; dans une suite de dessins, faussement appelée disent quelques-uns, jeu de Tarot, attribuée par certains à Botticelli, à Mantegna par d'autres, se retrouve tout le système encyclopédique de Dante. Et ce Mantegna a, non seulement, dans son allégorie : *La Sagesse chassant les vices*, où les moins clairvoyants peuvent lire, mais aussi dans son merveilleux ouvrage : *le Parnasse*, conduit sa pensée sous les lois du symbolisme.

L'idée de Botticelli se déchiffrera d'elle-même dans les tableaux désignés sous les vocables de la *Madone du Magnificat* (Louvre), de la *Madone della Melagrana* (Florence) si le spectateur se souvient que la grenade est le fruit qui symbolise l'Église.

Très souvent, ai-je encore remarqué, la Vierge tient sur ses genoux le Bambino caressant un oi-

seau. Cet oiseau, est-il le rossignol, le pinson ou le moineau cher à saint François d'Assise ; non c'est le chardonneret. Pourquoi? La raison en est toute simple : cet oiseau est l'emblème de la Passion. Le chardon étant le symbole de la souffrance et des épreuves, l'idée de la Passion s'est attachée à l'oiseau qui aime la graine de chardon.

Mais de ces données jetons un regard scrutateur sur la « Nativité » si profondément mystique de Philippo Lippi qui se trouve en notre Louvre. L'enfant, sa mère, saint Joseph, un bœuf, un âne, un berger gardant paisiblement des troupeaux, des anges chantant l'Hosannah, tels sont les éléments légendaires du sujet, ils se complètent de lézards sur les ruines, enfin et encore... le chardonneret. Ces éléments complémentaires sont les clefs révélatrices de la pensée dévote de l'Artiste : en opposition au vieux monde tombant en ruines sur lesquelles se plaisent les lézards, s'élève un monde nouveau régénéré, le monde de la paix emblématisé par le berger jouant du pipeau. Mais ce Mystère de la Rédemption — le chardonneret nous le dévoile — ne s'opérera que par la douloureuse Passion du divin Enfant.

Voici encore un exemple très significatif. Le musée des « Uffizi » possède une œuvre de Ra-

phaël où par deux fois l'idée intérieure, mystique du peintre est symbolisée. L'enfant Jésus marche sur le pied de sa mère tout en caressant un chardonneret que lui présente saint Jean le Précurseur. Des archéologues, tels que le comte Grimoüard de Saint-Laurent pour en citer un, ne sachant point les motifs secrets qui ont guidé les artistes et cependant étonnés de la fréquence des détails symboliques, les attribuent à la routine. Le lecteur comprendra excellemment que le hasard — ou la routine — à laquelle on attribue tant de choses n'est pas l'auteur d'une si frappante concordance. Il faut accepter désormais la réalité d'un sens intime, d'un ésotérisme, chez ces grands hommes qui ont laissé d'aussi précieux témoignages de leur foi attendrie, cluse dans les emblèmes conservés par la Tradition. Il faut l'accepter au même titre que nous devons admettre la réalité de leur intention de représenter la Vierge chantée sous le nom d'Étoile de la mer (*Stella maris*) dans les Litanies, lorsqu'ils dessinent une étoile d'or sur le manteau, généralement de couleur marine, de la Reine des Cieux, de représenter la Mère du Sauveur comme étant la nouvelle Ève, lorsqu'ils placent une pomme dans ses mains, comme Verrochio, par exemple (Louvre)...

Est-il besoin de s'étendre longuement sur les avantages intellectuels et moraux qui sont inhérents à cette manière de *regarder* un tableau? Médiateur entre l'Invisible et le Visible, l'Artiste dévoile l'Invisible par le Visible, incarne du Divin dans une Forme au moyen d'un symbole par lequel il parle, il communie avec la multitude pour la faire remonter, par la contemplation et par l'extase, du Fini à l'Infini.

La découverte du sens symbolique des objets représentés par l'Artiste promeut notre esprit jusqu'au centre objectif de sa pensée; nous la connaissons indubitablement et c'est alors que nous pouvons donner, assis sur le plan de la certitude, un libre cours à nos méditations personnelles, laisser déborder les effusions de notre cœur, sans être livrés aux fantaisies de notre imagination, en un mot sans prêter notre idée aux maîtres des formes.

L'Artiste, par la méditation des symboles, devient réellement un conseiller spirituel, un conducteur d'âmes. Tout mystère s'éclaircit ; et montant les degrés de la contemplation, nous apercevons l'horizon théosophique; aussi, tour à tour, le charme d'un sourire nous captive jusqu'à partager la joie sainte de cette Vierge qui regarde

tendrement son Fils, la mélancolie d'un regard nous gagne jusqu'à l'attendrissement pour une Mère qui connaît la Douleur des agonies rédemptrices.

Le mystère s'éclaircit encore; le rythme des gestes, si amoureusement protecteurs, se révèle, significateur. Nous nous expliquons pourquoi le peintre a dessiné les bras de Marie, en ceinture défensive, autour de ce Jésus qui caresse un oiseau, le chardonneret! Il le caresse et nous entendons le langage des yeux divins qui semblent dire : Je suis l'envoyé de mon Père pour le salut de tout l'Univers.

Peu à peu l'admiration s'échappe de nos lèvres en paroles... en paroles d'oraison ; et c'est ainsi que venus pour regarder un tableau, nous sommes transformés en dévots par le Mystagogue caché sous le peintre, profane, le Musée est devenu le Temple.

Il ne reste plus qu'à appliquer notre méthode aux œuvres de Léonard.

De nos temps, on a beaucoup parlé de sciences occultes. Plusieurs écrivains se sont demandé quels rapports unissaient Léonard de Vinci aux doctrines des astrologues et des alchimistes. M. Eugène Müntz, à ce sujet, écrivit tout un chapitre et, d'après lui, l'Artiste se plaisait dans « la société des mystiques, des illuminés, des astrologues, des alchimistes, des charlatans de toute sorte ». On a même longtemps discuté sur un voyage que Léonard aurait entrepris pour aller en Égypte et toutes les suppositions ont été faites sur les connaissances qu'il aurait acquises en Orient. M. Ravaisson-Mollien a jadis opposé quelques arguments aux partisans de cette expédition orientale en déclarant que le peintre n'avait point quitté l'Italie, entre 1472 et 1483, dates assignées au déplacement pendant lequel l'auteur de la Cène se serait converti au Mahométisme; toutefois le problème n'est pas encore définitivement résolu.

Mais il n'est pas question pour nous de Sciences occcultes à propos de Léonard. Il n'y a pas

de Sciences occultes, la Science seule existe avec, d'autre part, l'affirmation humaine; or, qu'en homme de raison, le peintre ait pesé le crédit qu'on devait accorder aux faiseurs de prestige, assurément, sa critique s'est exercée à cet égard pour repousser les chimères de l'esprit humain. Les textes de Vinci abondent contre les nécromants, les alchimistes et autres adeptes de ce qui a été appelé l'Art noir, M. Eugène Müntz en a cité quelques-uns qui suffisent à détourner l'idée d'assimiler Léonard aux diseurs de prodiges, et dès lors le qualifier de « Mage », en supposant notre héros adonné aux pratiques cachées, comme l'ont fait plusieurs modernes, reste une erreur.

Qu'est-il donc besoin d'aller invoquer les méthodes ésotériques de l'Initiation? Le fait d'écrire de droite à gauche a été l'occasion de suppositions qui prouvent une vaine subtilité, puisqu'on peut simplement expliquer cette étrangeté, comme d'autres l'ont pensé, en croyant que Léonard était gaucher plutôt que d'imaginer à quelque nécessité de se cacher par crainte de l'Inquisition.

Cependant il y a en tout du mystère; ce sont les lois harmoniques de la Nature exprimées sous les apparences sensibles, les étudier pour remonter à leur Auteur comme l'Artiste en a té-

moigné maintes fois, c'est là s'adonner à l'étude du seul et vrai Mystère. Léonard de Vinci s'est révélé grand fidèle de l'école cosmique.

Parmi les œuvres du plus universel des Hommes de Génie, plusieurs doivent être considérées plus particulièrement ; ces œuvres sont, à mon avis, les témoignages de ce que je nommerai la Philosophie de Léonard de Vinci. Par la date où elles furent exécutées, je les envisage comme le testament de sa Pensée : nommément : *le Précurseur*, *Bacchus*.

Certes, je le sais, à la faveur de l'obscurité où s'est complu le Maître, ces deux figures se posent en énigmes. Les jugements les plus contradictoires, les plus absurdes aussi, ont été portés sur ces ouvrages uniques ; et, les foules, toujours passives, se font l'écho d'opinions qui trouvent leur source dans une préconception de système. Certain critique juge que Saint-Jean a le tort de ressembler plutôt à une femme délicate qu'au rude prédicateur du désert, au fanatique mangeur de sauterelles ; un autre non moins écouté écrit que l'auteur de la Cène n'est ni liturgique, ni chrétien, ni religieux à aucun degré et que Saint-Jean est une image de la Volupté. On pourrait à loisir multiplier ces citations, preuves éclatantes

de la grossière ignorance d'illustres écrivains.

Quittons ces docteurs et cherchons à pénétrer dans la pensée intime du Mage, du Voyant florentin. Découvrir son ésotérisme nous consolera de vivre dans une époque où l'Art se traîne lamentablement.

A cette fin, réjouissons-nous avec transport de trouver réunis au Louvre, le *Baptiste* et le *Bacchus*; leur examen comparatif nous aidera dans la connaissance du mystère troublant que gardent les lèvres souriantes du saint Précurseur et du sens indiqué par les gestes symboliques du dieu ethnique. Les doctrines philosophiques et les sentiments religieux de Léonard de Vinci se déduiront ensuite d'eux-mêmes.

Tout d'abord, un mot à l'adresse de ceux qui me paraissent avoir étudié la Théologie dans Arouet et qui semblent posséder de la Religion une notion pharisaïque : la Religion ne consiste pas à élargir ses phylactères et à ajouter à la longueur des franges de son manteau. Peut-être et à coup sûr, Léonard n'était-il pas dévot ou superstitieux; mais, où sont les preuves, demanderai-je, permettant d'inférer que celui qui ne travailla jamais à la tête du Christ sans que sa main ne tremblât, fut tellement infecté de notions hé-

rétiques qu'il ne croyait à aucune espèce de religion et qu'il mettait la philosophie au-dessus du christianisme. Partager sans contrôle la partialité d'un Vasari est d'une logique bâtarde ; ce biographe versait trop facilement le soupçon d'hérésie puisqu'il déclara que Botticelli, partisan de Savonarole, était hérétique.

A l'anecdotier de la Renaissance, j'opposerai de suite le jugement plus sûr en cette matière du fondateur de la bibliothèque ambroisienne, du neveu de saint Charles Borromée, qui consacra tout son zèle à la conservation des bonnes traditions artistiques. Les deux peintres favoris de ce grand archevêque furent justement Léonard et Luini. Montrons aussi sur quelles raisons Vasari établissait ses jugements. Ce ne sera pas indifférent à propos de Léonard puisqu'il eut pour Botticelli une amitié particulière, le citant dans ses manuscrits où peu de personnes sont nommées, et comme les deux Artistes sont enveloppés dans la même réprobation nous tiendrons la preuve qu'ils n'étaient pas indifférents aux sujets religieux et philosophiques.

Quel motif porta donc Vasari à calomnier Botticelli ?

« Palmieri avait inspiré au peintre Sandro Bot-

ticelli, dit César Cantu, un tableau représentant l'Assomption de la Vierge, entourée d'une gloire de petits anges qui lui servaient de couronne. Comme on avait répandu sur son livre (de Mathieu Palmieri : *La Vie Civile,* 1483), d'étranges bruits que le public accueillit avec sa légèreté habituelle, on crut que le tableau avait aussi une teinte d'hérésie ; et comme chacun y voyait le fantôme créé par son imagination, les ecclésiastiques se virent forcés de couvrir cette toile, jusqu'à ce que l'effervescence des esprits s'étant calmée, ils la rendirent à la vénération des fidèles [1].

Dans son ouvrage, ce Palmieri soutenait que nos âmes sont les anges qui, dans la rébellion primitive, ne furent ni pour, ni contre Dieu. Cette légende qui sent son Rabbinisme n'aurait pu fournir l'occasion aux inquisiteurs d'allumer un bûcher. Palmieri soutenait encore que l'âme délivrée du corps transmigre à travers plusieurs sphères, avant d'arriver au ciel. A tout prendre, si par l'influence de cet auteur, Botticelli partageait cette croyance générale dans l'Antiquité nous pouvons

1. César Cantu. *La Réforme en Italie.* (Discours IX). En réalité, l'historien fait erreur. Il s'agit de la *Città di Via,* poème qui ne fut jamais imprimé et non de la *Vie civile.*

penser que Léonard ne parlait pas, en compagnie de son cher Sandro, du canal de la Martesane.

Mais encore une fois, lisons les peintures de Léonard.

Qu'est-ce Bacchus? Qu'est-ce que saint Jean? L'antiquité qualifia le dieu Bacchus au moyen de nombreux surnoms, afin d'apporter une distinction dans ses attributs. La Litanie des dieux de Gémiste Pléthon sera une puissante affirmation pour justifier nos intuitions sur Léonard, en même temps elle fixera la conception des Humanistes à propos de Bacchus. Voici, en attendant, relevées, quelques épithètes dyonisiennes: celui dont on ne doit pas révéler les mystères (Αῤῥητος), engendré dès le principe (ἀρχεγονος), le dieu à la forme belle (Αγλαὸμορφος)... A la multiplicité d'épithètes qui lui convenaient, correspondit la variabilité du canon plastique. Au lieu de le représenter suivant une même règle hiératique, sa forme changea précisément avec les diverses significations des idées dont son image était l'incarnation. Il y aurait une étude très curieuse à faire sur le type artistique de Bacchus chez les Grecs, il en résulterait la constatation qu'un quadruple mode d'expression, symbolisant les quatre âges de la Vie universelle, fut en usage. Emblème du Printemps, on le voit

sans barbe, les cheveux tombant en boucles épaisses sur les épaules, il est androgyne, Θηλυμορφον comme dit Euripide. Léonard l'a fixé à ce moment, le peintre moderne correspond ainsi à Praxitèle qui substitua les formes éphébiques à l'ancien type barbu du dieu [1]. Bacchus, dieu solaire, est le créateur de la Vie universelle sur la Terre, il est la force génératrice de l'Univers [2]. Il est l'Osiris égyptien, aussi est-il recouvert de la nébride, emblème du dieu-soleil d'Égypte, la peau de la nébride est le ciel, les taches en sont les étoiles. Bacchus, brillant Phanès, chanté par Orphée a les deux principes : Liber et Libera ; le premier, la chaleur, principe de création ; le second, l'humidité, principe de toute végétation. Il est en somme le dieu Tout : Pan.

Bacchus est finalement le dieu de l'Univers. Aux époques du culte primitif, on l'adorait dans les déserts, dans les sombres forêts. Léonard de Vinci exprime symboliquement cette idée en plaçant son type au sein d'un paysage tandis que le Précurseur se détache sur un fond abstrait, ou plutôt sur un fond de ténèbres, car « la lumière

1. O. Muller. *Manuel d'Arch.*, t. II, 1re part., p. 299.

2. Jablonski. *Proleg.*, ch. 1, p. 2.

luit dans les ténèbres et les ténèbres ne l'ont pas saisie [1]. » Remarquons même avec une certaine attention que Léonard n'a pas eu un instant l'idée de montrer le dieu particularisé dans son attribut de dieu des vendanges, mais bien le dieu des traditions primitives, le dieu total, car les anciens poètes ont toujours donné à Bacchus pour séjour les bois et les montagnes.

Se conformant à la donnée traditionnelle, l'Artiste a couronné la tête divine de lierre, symbole de la perpétuité de la vie ; il a couvert d'une peau de chevreuil, symbole du Temps, la divinité éleusinienne, selon Nonnus dont Léonard avait lu le poème sur *Bacchus* ou les *Dyonisiaques* [2].

Bacchus se qualifie *dieu anacte*, c'est-à-dire bienfaisant ; Eusthate rapporte, d'après un commentaire sur les mots des païens, la traduction du mot ésotérique *anax* : Filius Terræ et Cœli : Bacchus est Fils du Ciel et de la Terre, et c'est pourquoi le poète de Panopolis, Nonnus, chante : « Bacchus, rejeton de Jupiter, le seul à qui Rhéa ait tendu sa vivifiante mamelle. » Enfin, comme

1. Saint Jean (ch. 1, v. 5).

2. Cet auteur figure dans la liste des ouvrages qui a été dressée par Eugène Müntz comme formant la bibliothèque de Léonard.

Plutarque, aux Symposiaques [1], nous révèle que le plus jeune des dieux helléniques est le dieu des Juifs et nous montre les rapports entre les cérémonies judaïques et les fêtes bacchiques, nous concluons au caractère messianique de Bacchus. Pour les Grecs, Bacchus est le Messie.

Il est le Verbe ; comme la Sagesse était avant que le monde ne fût, il a brillé, dans le commencement, le premier au sein des ténèbres.

Une rapide incursion dans le dogme dyonisiaque me paraît nécessaire ; le résultat en corroborera les premières inductions qui m'ont amené à donner le titre sacré au personnage mystique du Panthéon hellénique, à fixer son caractère essentiellement messianique. Et comme Léonard a le soin de placer mystérieusement les mains de ses personnages en gestes indicateurs d'énigmes, laissons-nous conduire par ces index qui seront une précieuse ressource pour l'exégèse de sa pensée. Rien n'est plus curieux que la position de l'index des mains dans plusieurs tableaux de Léonard ; par ce procédé dactylologique, les personnages figurés par l'Artiste deviennent vivants et parlent.

1. *Propos de table* (l. IV, quæst. V).

Écoutons.

L'index de la main gauche, chez *Bacchus*, tenant le thyrse dont la pointe est tournée vers le sol, alors que, dans le Baptiste, l'analogue du thyrse — la Croix — est dirigée vers le haut, indique avec ostentation la même direction inférieure. Le parèdre de Cérès — Bacchus — ne semble-t-il pas montrer les lieux bas, l'intérieur de la terre c'est-à-dire l'antre des mystères, le *spelœum*, où l'initié, pour employer le style pythagoricien, descendra aux enfers ? Or, Porphyre nous enseigne que la grotte des mystères est un symbole cosmogonique, c'est l'œuf primordial d'où est sortie la substance androgyne. L'antre, dit-il, est le symbole du monde sensible et de toutes les énergies cachées parce que les antres sont obscurs et l'essence de ces énergies est mystérieuse. Par un effet de l'action divine « le monde matériel sortait de l'enveloppe du chaos : le chaos était figuré par l'œuf, qui était consacré dans les mystères de Bacchus comme le type ou l'image de ce qui produit et contient tout [1]. »

Bacchus est le Démiurge et la Providence du Monde.

1. ROLLE. *Recherches sur le culte de Bacchus* (t. I, p. 141), rapporte ici l'opinion de Plutarque.

Certaines de ces cavernes mystériales étaient peintes en rouge, celles d'Alexandrie entre autres. Faut-il voir dans cette singularité le motif pour lequel Léonard a coloré son dessin en rouge, alors que saint Jean le Précurseur, Annonciateur du divin Orient, du Soleil de Justice est teinté en jaune brillant ? Je rappelle que la Renaissance avait une symbolique des couleurs. Est-ce parce que dans les cérémonies bacchiques on portait l'attribut du dieu, peint en rouge ? Dans le symbolisme de l'Antiquité, déclare Edelestand du Méril, le rouge représentait la plénitude et la puissance de la vie [1]. Cette coloration est-elle au contraire motivée par suite du parallélisme entre Bacchus-Verbe et Bacchus-Premier-Né, parallélisme retrouvé entre Jésus-Christ, Nouvel Adam et Adam-Premier-Né, ombre projetée d'Adam céleste ? On sait en effet qu'Adam veut dire « le rouge » en hébreu. Quoi qu'il en soit, le lecteur se rend compte qu'une conclusion légitime s'impose : évidemment Léonard de Vinci exécutant ces deux ouvrages, — *Bacchus* et *le Précurseur*, — simultanément était sous l'empire d'une seule et unique idée. Nous verrons bien

1. *Éléments d'archéologie*, Paris, 1862, p. 67.

dans la suite la qualité de son christianisme, car déjà nous pouvons affirmer son tempérament religieux.

Faudrait-il donc attribuer à la fantaisie le choix des deux symboles dont la signification théosophique est analogue : la messianité ? Faudrait-il alors s'abandonner à cette notion : l'Homme de Génie livré au pur caprice de l'imagination comme l'Homme de Médiocrité ? Je ne l'ignore pas ; les critiques réfractaires aux interprétations symboliques des œuvres d'art, envisagent les élucidations mystiques comme un fruit de l'imagination. Le chef-d'œuvre est un prisme, disent-ils encore, et, donnant une large part au coefficient de l'inconscience dans la création géniale, ils prétendent que le chef-d'œuvre contient, à l'insu de son auteur, les éléments de tout commentaire quel qu'il soit.

De telles doctrines sont consolantes pour les esprits inférieurs. Or, je n'en prétends pas moins que le Génie est la conscience même, et ce *je ne sais quoi* d'inconnu, de mystérieux qui semble déborder l'envergure de l'intelligence humaine, constitue la partie divine de la conception suprême dont l'homme supérieur s'est rendu l'interprète en se l'assimilant plus ou moins inté-

gralement selon l'amplitude de ses facultés personnelles.

Un simple raisonnement pour convaincre les esprits prévenus. Toutes les œuvres éminentes, parmi celles des Maîtres, ne sont pas susceptibles de commentaires symboliques. Tous les chefs-d'œuvre ne seraient donc point des prismes ? En effet, seuls les Artistes, posés en Dominateurs sur les degrés hiérarchiques de l'Intelligence, relèvent de la méthode ésotérique ; parmi eux, penseur égal à l'artiste, Léonard.

Revenons à la signification de ses tableaux.

Orphée, c'est un point acquis, introduisit le culte de Bacchus en Grèce, dans l'île de Samothrace et, au dire de tous les mythographes, les Orphiques conservèrent le véritable esprit primitif du mythe dyonisiaque. Laissons-nous conduire par la tradition orphique pour mieux connaître la théologie bacchique. D'après cette tradition, dieu démiourgique, Bacchus est le dieu des quatre éléments de la Nature, c'est celui de la propagation, le dieu mystique, le dieu caché, *deus absconditus*. D'autre part Bernard de Maufaucon [1] affirme avec raison que c'est en l'honneur

1. *Ant. expl.*, t. I, 2e partie, p. 229, éd. 1722.

du fils de Jupiter et de Sémélé que se font les cérémonies orphiques. Quel était dès lors le but de ces cérémonies ? Servius va nous répondre : la purification des âmes [1]. La morale proposée par l'orphisme s'épanouit définitivement en doctrine d'expiation. Pour tout dire, en un mot, la doctrine orphique est une doctrine palingénésique.

Avançons encore un peu dans l'étude des dogmes enseignés par les mystères antiques. En quoi consistaient-ils fondamentalement ? D'après les mythologistes anciens et modernes, on peut conclure que l'enseignement ésotérique de cette Théosophie dont Bacchus est le type synthétique le plus analogue au type chrétien, consistait, après tout, dans la connaissance d'un Dieu suprême, de l'éternité de l'âme, dans la croyance à la chute originelle, dans la foi à la promesse d'un Rédempteur, enfin d'une réhabilitation personnelle au moyen de l'Initiation. Ainsi, les points importants, objets de la Révélation, étaient enseignés à Eleusis, à Memphis comme à Rome.

La signification intime et réelle de la religion hellénique — raison suprême de toutes les reli-

1. *In Georg.*, liv. 1er, *Eneid.*; liv. VI.

gions — se trouve, on le voit, dans la croyance à la venue d'un médiateur manifesté sous une forme humaine. Bacchus, je le répète, est à ce point le dieu se rapprochant le plus du Dieu que nous, chrétiens, nous adorons, qu'il serait facile de tracer un parallèle des deux théologies, chrétienne et dyonisiaque. En effet, n'oublions pas saint Paul (I, Cor. X, 11) : « Toutes choses arrivaient aux Anciens en figures. »

Aussi présentait-on aux Initiables les dogmes sacrés sous des emblèmes naturels, sous des figures agraires ou bien encore sous des fables astronomiques. Les Initiateurs ethniques fondent tous l'institution du mariage, enseignent l'agriculture, parabolisent en langage solaire le thème des doctrines traditionnelles ; l'Initiation fait écho à la Cosmogonie. Tous les Initiateurs, dis-je ; Moïse lui-même développe une cosmogonie qui est une formule d'initiation.

Le savant de Fourmont (Acad. Inscript., t. III, p. 7) présente justement Bacchus et Cérès comme les auteurs du dogme de la métempsycose ; or, la métempsycose est en langage vulgaire ce que la palingénésie est en langage ésotérique : Ballanche l'a remarqué.

« La doctrine de la métempsycose et de la pa-

lingénésie tendait à représenter, nous dit Louis Ménard d'après Platon au Phédon, le corps comme une prison de l'âme et la vie terrestre comme l'expiation de quelque crime antérieur. Pour éviter un sort pareil ou pire encore dans une autre vie, il fallait se purifier de toutes les souillures. Le Dieu des mystères était le Libérateur, λυσῖος, le Rédempteur des âmes, le chœur des astres conduit par Dyonisos, représentant dans son évolution circulaire la descente et l'ascension des âmes, tour à tour entraînées vers la terre par l'ivresse de la vie et ramenées vers le ciel par l'ivresse de l'extase. Le soleil de nuit, le chorège des étoiles était le dieu de la mort et de la résurrection [1]. »

Après avoir mis à nu le caractère de Législateur, de Rédempteur des âmes, nous allons voir que Bacchus qui donna, d'après la tradition, la loi sur deux tables, possède également celui de Victime.

Le dieu hellénique, Initiateur, dut subir le sort de tous les Initiateurs, il fut déchiré, mis à mort; dans les cérémonies orgiastiques les fidèles mettaient en pièces un faon tacheté, attribut de Bacchus, en souvenir de la douloureuse Passion du

1. L. Ménard. *Du polythéisme*, p. 313.

Dieu qui avait versé son sang pour la rédemption des âmes et le sang du faon était versé, suivant le rite dyonisiaque, pour la purification des péchés.

Incarné dans la chair le dieu souffre et meurt, la loi de l'homme est de passer de la vie à la mort et de la mort à la vie intégrale ; cette opération palingénésique s'accomplit par les mérites du divin sacrifié.

« Mourir, dit Plutarque, dans un passage conservé par Stobée, c'est être initié aux grands mystères et le rapport existe entre les mots comme entre les choses (τελευτη) l'accomplissement de la vie, la mort, τελετή, le perfectionnement de la vie, l'initiation [1]. »

Le lecteur le conçoit, il y aurait beaucoup à dire sur Bacchus et sur son culte, malgré l'intérêt, je m'arrête, ce serait déborder le cadre prescrit ; il n'est pas en effet question d'étudier la théologie du dieu hellénique, mais d'en révéler suffisamment pour caractériser ce que le symbole de Léonard représente. Du reste, j'y reviendrai quand le moment sera venu de placer l'Artiste dans l'ambiance intellectuelle de la Renaissance.

1. MÉNARD. *Du polythéisme.*

Il me faut démontrer que Léonard de Vinci a formellement eu la pensée que je lui prête de représenter le Bacchus mystique, c'est-à-dire la figure messianique de la Grèce, en parallèle avec l'annonciateur du Messie chrétien.

A cet effet, il dessine dans le fond du tableau deux cerfs, un ours; et rappelons-nous que la Renaissance se plaisait à l'expression symbolique. Ainsi Titien avait pris le symbole de l'ours parce qu'il voulait indiquer qu'en certaines choses l'art valait mieux que la Nature[1].

De quelles idées le cerf et l'ours sont-ils les emblèmes?

Le cerf en symbolique religieuse est le symbole de la régénération spirituelle, les baptistères sur lesquels cet animal est sculpté en font foi, à Saint-Jean-de-Latran il y a sept cerfs — nombre mystérieux — placés à distances égales. D'après le Phy-

1. *Usurpavit hoc symbolum celebris iste pictor venetus Titianus, quo indicare voluit, in certis quibusdam rebus Artem plus valere quam Naturam ipsam.* Camerarius.

siologue de Théobald, cet animal est l'emblème des âmes qui soupirent aux fontaines du Seigneur. Aug. Demmin dans son *Encyclopédie des arts plastiques* donne un sens qui revient à celui que je viens de relater, le Bestiaire de Guillaume de Normandie également. Le cerf, ennemi du serpent, est le symbole de l'aspiration à la vie éternelle, celui de la Vie qui se renouvelle ; il est en un mot le symbole de Jésus-Christ. Et l'ours? L'ours est un symbole cosmogonique et conséquemment de régénération[1]. Mais lisons encore plus attentivement le tableau de Léonard ; au bord inférieur, à gauche, l'Artiste a peint une branche d'ancolie. A-t-on remarqué avec quelle prédilection, avec quelle sorte d'obsession, dirais-je, Léonard et son école ont orné leurs œuvres de touffes d'ancolie. Or, cette fleur de sexe androgyne — androgyne comme le dieu représenté — est, d'après l'enseignement du Moyen Age, le symbole de l'union, qu'on l'entende du reste, dans le plan humain comme dans le plan divin, selon les principes de la Science symbolique. Elle est théosophiquement le symbole de l'union de la nature divine et de la nature humaine, de l'actif et du

1. *Cf.* Portal. *Symb. égypt. comp. à ceux des Héb.*, p. 78.

passif; elle est mystiquement le symbole de l'union de l'âme humaine purifiée remontant à son principe, l'unité divine.

Le symbolisme est la langue de toutes les mystagogies; il est une langue universelle. Léonard, mystagogue de l'Idéal, célèbre le divin Office de la Religion de la Beauté, « forme accessible de la substance de Dieu[1] », au moyen des Rites initiatiques. Rythmes, Fleurs et Lumière, Oiseaux et Fleurs, tels sont les organes de sa Pensée. Les Chinois construisent leurs alphabets sur des modèles floraux, une fleur leur suffit à l'expression d'une idée, d'un sentiment; le Vinci, également, recèle surtout dans une plante son affirmation. Le symbole de l'ancolie connu, l'énigme de *Bacchus* est devinée. La fleur androgyne est le symbole de l'union, de l'hymen: on peut le comprendre sur tous les plans : union cosmogonique, l'esprit de dieu (mâle) épousant la matière cahotique (femelle); union physique, le monde possède une double nature, le chaud et l'humide; union naturelle, l'homme féconde la femme; union mystique, l'âme humaine s'unit à la Divinité.

Par surabondance, le peintre sublime nous fait

1. Blanc de Saint-Bonnet.

pénétrer dans son sanctuaire intellectuel; toujours hanté par le même ordre de conceptions — les conceptions cosmogoniques et initiatiques — il dessine la Léda; Léda aimée par Jupiter, le cygne de l'Eurotas, enfantant Castor et Pollux, le Soleil et la Lune. Tout le monde connaît les rapports de ce thème physique avec le mythe bachique.

Je ne sais si je fais erreur, néanmoins, je crois pouvoir, surtout que d'autres preuves vont suivre, insinuer qu'il serait difficile de ne pas être convaincu que tous les détails idéographiques du tableau étudié : fleurs, animaux, gestes concordent absolument pour former un ensemble parfait. Léonard, à n'en plus douter, et il fallait le prévoir, déterminait le sens d'un mouvement selon un vouloir, l'emploi d'un symbole d'après une raison. Ceci est à retenir pour se persuader que si le peintre admettait judicieusement l'analogie des conceptions religieuses de l'Humanité, il ne croyait pas à l'identité essentielle de la foi chrétienne et de la doxologie ethnique. En outre pourquoi cette obsédante ancolie, s'il n'y avait pas eu dans son usage répété une cause déterminante, d'autant que, parmi les fleurs, il s'en trouve de plus tentantes pour un peintre, convenons-en. Dans le nombre des Artis-

tes qui ont approché Léonard, deux ou trois à peine ont employé cette fleurette mystérieuse, d'un symbolisme si profond, si ésotérique. Le Maître, lui-même, bien loin de s'en servir hors de propos, ne l'a fait qu'avec une juste réserve dans ses œuvres énigmatiques. L'ancolie croît dans les tableaux d'un peintre de l'école française, et ce peintre est un grand symboliste : Perréal.

Le choix très particulier de cette plante comme emblème doit retenir fortement l'attention, car la Renaissance, cette époque si mal connue, n'avait pas attendu Linnée pour connaître le sexe des plantes comme on peut s'en rendre compte en lisant Marcile Ficin : « *Sexum habent utrumque nonnullæ arbores, masculum et fœminum, und prope sitæ uberius pullulant* [1]. »

Si les tableaux avaient été étudiés à l'aide du langage emblématique, leur attribution eût été beaucoup plus facile à établir et beaucoup plus sûre, par surcroît.

Est-il nécessaire de prévenir qu'il faut remonter aux âges où l'Emblématique ne s'était pas encore pervertie. J'insiste sur cette fleur mystique, étant donnée sa valeur démonstrative. Les vieux

1. *De immortalit anim*, l. X, cap. II.

fabliaux nous content son emploi dans les coutumes médiévales ; et Littré qui fréquenta avec assiduité ces époques en fixe le symbolisme. C'est celui de l'amour parfait [1]. L'ancolie est donc la fleur de l'Initié. De ce fait, voici Léonard filié aux doctrines dantesques.

Observée dans le *Bacchus*, l'ancolie se reconnaît dans le *Saint-Sébastien* du musée de l'Ermitage, cette œuvre si éminemment platonicienne, sur laquelle il y aurait de si beaux et de si longs commentaires à publier.

Quelques détails sur la signification de l'ancolie ne sont pas inutiles.

Il faut se tenir en garde contre les « langages des fleurs » c'est certain, et de Gubernatis prévenait avec raison qu'on se défiât de pareilles fantaisies. Ainsi quelques-uns attribuent à l'ancolie le sens de folie par suite de la ressemblance préten-

1. Un poète de second ordre, Millevoye, suffit au *Dictionnaire Larousse* pour déterminer le sens de l'ancolie : la tristesse. Erreur! Parmi les innombrables « langages des fleurs » ou parmi les volumes qui traitent du symbolisme, cette plante est généralement passée sous silence. Un « langage des fleurs » attribue à l'ancolie le sens de jalousie. Erreur ! Littré est, au contraire, d'accord avec les auteurs du moyen âge en rappelant son nom de *fleur du parfait amour*.

due de sa forme avec celle d'un bonnet de bouffon. Déjà, Géliut, dans son *Indice armorial*, 1650, lui donnait le sens d'espérance, mais on a toujours reconnu à cet auteur une imagination effrénée. Peut-être cependant avait-il déduit cette explication de ce qu'on a quelquefois vu dans cette fleurette une colombe, d'où son nom de colombine. Cette attribution est relativement récente.

Nous trouvons plus anciennement l'ancolie avec le sens d'*union* dans le *Capiel à sept flors*, fabliau du XIII[e] siècle où le sens nettement religieux est accusé; nous trouvons, ce qui est encore plus affirmatif, celui de *parfait amour* dans l'*Hortus messianensis* [1].

L'ancolie est donc la fleur du parfait amour et ce qui est très remarquable, c'est qu'une telle acception se prend identiquement chez tous les peuples de tradition latine. Exemples: *amor perfeito* en ancien portugais est le nom de cette fleur [2] ; le Catalan la nomme *amor perfecte* [3] ; Targioni l'appelle *amor nascosto* [4]. La province du Languedoc

1. P. Castelli, 1640.

2. Grisley. *Viridarium lusitanicum.*

3. Cuni. Flora, 1883.

4. *Dizion. bot.*

donne à ce symbole une désignation plus ésotérique, mais en plein accord avec le système qui se dégage de l'ensemble de mon ouvrage : *mount al cel*[1].

Le folk-lore du nord de la France et des régions septentrionales attribuent collectivement un autre sens à l'ancolie.

Avant d'aller plus loin, je dois signaler un ivoire conservé à Aix-la-Chapelle. Cette très curieuse pièce artistique, un Bacchus, est intéressante à tous les titres. Elle prouve d'abord cette vérité esthétique, reconnue aux époques de pleine santé : la subordination de la forme à l'idée. Puis elle peut servir à prouver les intentions philosophiques de Léonard de Vinci, car on ne peut que constater une identité de pensées entre l'ivoire d'Aix-la-Chapelle et le *Bacchus* du Louvre. Les deux œuvres diffèrent en ce sens que le mystère bacchique est plus surabondamment exprimé par les emblèmes dans l'ivoire que dans la peinture. Mais la sculpture et le tableau offrent une disposition de même ordre : l'index de la main gauche indique avec la même ostentation le sol, les formes sont pareillement androgyniques, le

1. A. Dubout. *Las Plantas as Camp. gloss. patois.*

sourire de Vinci se retrouve sur l'ouvrage d'Aix-la-Chapelle qui rappelle immédiatement dans son ensemble, l'œuvre du Toscan ; c'est la première idée qui vient à l'esprit.

Comme différence, l'ivoire montre un Bacchus versant l'eau de l'Initiation, entouré des animaux qui lui sont attribués : lapin, antilope, léopard, pigeons becquetant les raisins, cet oiseau étant le symbole de la mort et de la renaissance.

Dans les ressemblances, une des principales qu'il ne faudrait pas omettre de signaler, est le croisement des jambes. En symbolique, si cette position des membres a plusieurs significations, il importe de savoir que les représentations antiques comportaient un sens ésotérique dans les moindres détails. Les deux œuvres, celle du Louvre et celle d'Aix-la-Chapelle, figurent un Bacchus aux jambes croisées.

Le Maître à l'ancolie, je veux dire Léonard, semble s'être réservé l'emploi de cette plante mystique ; elle était pour lui, semble-t-il, la clé de son mystère. Luini l'a employée quelque peu. Mais ce tendre allégoriste et le sévère Beltraffio ne sont que des élèves ; le continuateur, le disciple de Léonard est l'adorable Melzi. Dans les rares tableaux connus de ce peintre on retrouve

avec une évidence frappante, la méthode de l'auteur du *Bacchus*. Les rapports intimes du Maître et de l'Élève sont connus ; on sait de quels soins attentifs il entoura son cher Melzi, son ami. Personnellement je le regarde comme le dépositaire de ses plus secrètes conceptions. Une preuve : le tableau de Berlin catalogué sous le nom de *Vertumne et Pomone*. Quel ravissant ouvrage que celui du seigneur Francesco ! Ah ! Léonard s'est forcément penché sur cette peinture délicieuse.

Le sujet représente une jeune femme, souriante comme une reine nouvellement couronnée ; elle entoure de ses bras une corbeille de fleurs et de fruits. Une femme vieille, ridée, un bâton à la main, lui touche légèrement l'épaule ; *passante*, elle semble lui céder la place qu'elle occupa. Au bord inférieur du tableau, au milieu, une touffe d'ancolie.

Quels sont les fleurs et les fruits qui se trouvent dans la corbeille : le jasmin qui se détache très visiblement au milieu des amandes et des pêches[1]. La jeune femme se profile sur un fond d'iris, elle est pieds nus tandis que la vieille femme est chaussée. Le tableau est partagé en deux parties par

1. Je n'ai pas pu exactement identifier ce fruit.

un arbre dont les feuilles s'épanouissent pour le couronner ; autour de cet arbre — un olivier — s'enroule un cep de vigne.

Il est évident que si Melzi avait voulu simplement charmer les yeux en dessinant une Pomone, il aurait au moins chargé son ouvrage de l'attribut principal, indispensable, classique, attribué à cette déesse : le Pommier. Sa pensée, à mon avis, était plus haute que de peindre un sujet mythologique, l'olivier entouré de la vigne nous en paraît une garantie.

Rio convenait que Léonard « savait donner une signification aux moindres accessoires » et à propos d'une figure couronnée de jasmin et tenant un livre il dit que dans les compositions du peintre on ne trouve jamais de remplissage et qu'il est « difficile d'admettre que ce livre et cette couronne, introduits comme allusion ou comme emblème, n'aient pas eu un sens symbolique aujourd'hui perdu pour nous. »

Sans doute, le jasmin n'était pas la fleur préférée de Léonard comme cet écrivain le pense, toutefois sa remarque est à retenir car si l'Artiste employait avec cette fréquence décidée les mêmes fleurs : jasmin, ancolie, c'est qu'il y avait un motif, d'autant plus qu'on peut faire les mêmes

observations si les œuvres sont dues au pinceau de Léonard lui-même ou à celui de quelques-uns de ses imitateurs.

Le jasmin est le symbole de la chasteté virginale ; l'ancolie garde sa signification d'union ; l'amande est le symbole de la virginité et de la maternité, la pêche celui de l'apostolat, l'iris celui de l'alliance.

Tous ces emblèmes ont un sens approprié aux mystères du Christianisme et je vois dans ce tableau l'allégorie de l'Église succédant à l'ancienne Synagogue, qui ne devait que passer. C'est pourquoi autour de l'olivier symbole de la paix apportée au monde par le Rédempteur s'enroule un cep de vigne, symbole de Jésus-Christ souffrant : *Ego sum vitis*, disait-il. Dans un bas-relief du XIIe siècle publié par Zardetti de Milan figurent la Synagogue et l'Église. La nouvelle loi est représentée par une jeune femme les *pieds nus*, et la Synagogue par une vieille femme *chaussée*[1].

L'Ermitage possède un second tableau du suave Melzi : une jeune femme. Son visage est évidemment le même que celui de Pomone, le principe de composition est identique dans les deux figu-

1. *Monumenti cristiani nuovamente illustrati.*

res. La vierge tient dans sa main gauche une branche d'ancolie, dans la main droite un jasmin. Le sens nous en est connu. Cette œuvre se catalogue *Colombine*, ce nom est en botanique synonyme d'ancolie. Ne quittons pas encore l'Ermitage, ce musée est riche d'un Léonard, la *Madone Litta*. Dans ce cadre, l'enfant Jésus tient un chardonneret, symbole familier à mes lecteurs. Le chardonneret se remarque aussi sur d'autres œuvres de Léonard. Parmi celles-ci, une surtout s'imposerait comme argument en notre discours: l'enfant Jésus e˙ Saint Jean-Baptiste s'embrassant sur les lèvres. Malheureusement, j'ignore quelle galerie a le bonheur de s'enorgueillir de cette peinture qui fut répétée avec préférence par Luini mais avec moins de richesse symbolique.

Soyons attentifs à la prédilection de ce sujet : Jésus et le Précurseur s'embrassant sur la bouche. Elle est à ce point singulière que nous ne retrouvons plus, dans la suite de l'histoire artistique, pareilles représentations; tout au moins, la scène devient-elle plus rare sous le pinceau des Artistes.

Edelestand de Méril, archéologue dont la renommée n'égale pas le mérite, s'appuyant sur un texte de saint Ambroise, dévoile l'ésotérisme

de ces charmants tableaux : « *Osculum mutui amoris signum est.* » L'amour mutuel a pour symbole le baiser. Qu'on veuille bien le remarquer, le sens des symboles employés par les Artistes jusqu'à l'époque de Michel-Ange où la tradition commença à s'éteindre ou toutefois à se dénaturer, fut toujours en harmonie avec le sens dans lequel ils furent employés au Moyen Age. Si l'on retrouve le sens de l'ancolie dans les fabliaux, le roman de saint Grâl découvre celui du baiser sur la bouche, témoin ce texte : « Le roi lui tendit les bras, ils se baisèrent sur la bouche en signe de foi mutuelle. » Et le baiser sur la bouche est « le baiser le plus relevé de tous » dit saint Bernard.

Du reste, à mes yeux, l'enfant Jésus figurant la Divinité et saint Jean l'Humanité, je regarde ces œuvres où les deux enfants s'embrassent comme le frontispice du *Cantique des Cantiques* et je les prends comme le plus exact commentaire de ce livre ésotérique.

Le baiser sur la bouche, symbole de l'égalité dans l'amour, signifie l'union du principe actif et du principe passif. Dieu se penche sur l'Humanité, il la bénit et la féconde, c'est le Bien-Aimé du Cantique de Salomon ; la Bien-Aimée où l'Huma-

nité s'éveille à la voix de l'Amour et chante le poème des poèmes, celui de la Délivrance.

Si quelques-uns avaient encore des doutes sur la possibilité d'une telle intention chez le peintre, elle s'affirmerait en rappelant que certains disciples de Léonard ont placé, pour figurer le mariage mystique célébré dans le *Cantique des Cantiques*, le Verbe enfant et son Précurseur sur un lit. Aucun doute n'est donc permis et cette circonstance est d'autant plus curieuse c'est qu'une interprétation cabalistique du livre de Salomon donne au mot litière le sens de « rédemption du monde d'en bas par le monde d'en haut ».

Si toutes ces harmonies sont dues au hasard, on reste déconcerté.

Toujours l'ancolie, le jasmin, le chardonneret !... Tels sont les éléments généraux de la Flore et de la Faune de Léonard, et ces fleurs, ces fruits, ces oiseaux se répondent en accord parfait, dans une signification légitime des ouvrages où ils sont représentés ! L'École milanaise reste fidèle à ses principes. Ainsi, regardons la *Sainte-Agathe* de Luini ; une copie existe à Rome, à la villa Borghèse. La vierge martyre offre à l'édification, dans une coupe, ses seins arrachés par les bourreaux, sa tête est couronnée de jasmin, symbole de sa

chasteté et de sa virginité. Le peintre préféré de Frédéric Borromée, au moyen de tableaux exécutés avec sa tendresse, confie sa pensée et ses sentiments par un monde de fleurs symboles : le lis, l'iris, l'ancolie. Ces fleurs ornent toutes ses œuvres pour la joie du regard et l'élévation de l'esprit.

Si à Saint-Pétersbourg, Luini montre une magnifique Vierge, auréolée de jasmin ; à Londres, ce même peintre nous parle avec un Jésus au milieu des docteurs, tableau d'une note assez spéciale dans son œuvre complet. Je ne serais même pas éloigné de supposer que l'ancienne attribution était celle qu'il fallait maintenir. Tout au moins, Léonard y a collaboré pour l'inspiration. L'idée achroamatique de ce tableau vient naturellement à l'esprit. De l'index de sa main gauche le Christ montre aux Docteurs trois doigts de sa main droite. A tout bien considérer avec le *Sauveur du Monde* du même Luini, à Chantilly, ce serait même le tableau qui réunirait toutes les opinions au système que je préconise, tellement la conception se révèle, aveuglante.

Ces trois doigts en éventail ne suggèrent-ils pas immédiatement le verset 7 du chapitre V de la première épître de Saint-Jean : « Car il y en a trois qui rendent témoignage dans le ciel : le Père,

le Verbe et le Saint-Esprit ; et ces trois sont une même chose. » Les « ignoramus », plusieurs fois docteurs assis confortablement dans leurs chaires professorales, ont décidé que Luini avait eu tort de représenter le Christ en robe richement ornée, la poitrine bridée par deux bandes d'étoffe en croix. Quelles sont donc ces ornements bizarres, pensent-ils? Luini aurait simplement ouvert les yeux en répondant que pour figurer, selon son désir, Jésus Docteur, Jésus Grand-Prêtre de la Loi qu'il vient accomplir, il l'avait représenté en Grand-Prêtre. En cela, au surplus, ce peintre n'a fait que suivre le haut enseignement donné par Léonard. Tous ceux qui ont étudié de près le « Cenacolo », savent à quel point ce Maître prouva son érudition dans l'ordre de la symbologie archéologique [1]. En effet, je signale aux érudits la science possédée par les hommes de Renaissance ; Luini savait que les Juifs portaient liturgiquement sous le *Chatonet* (la tunique) une chemise de lin et que le Grand-Prêtre ajoutait sur ces vêtements qui devaient être *magnifiques*, *l'éphod. L'éphod* consistait en deux rubans de matière précieuse se

1. On peut à ce sujet lire A. Guillon. *Le Cénacle de Léonard de Vinci,* Milan, 1811.

croisant sur l'estomac. Le peintre, on le voit, nous a rappelé tous ces détails.

Néanmoins, je ne veux pas trop m'appesantir sur mon argumentation, ce serait douter de mes lecteurs, aussi n'interpréterai-je pas l'*Enfant Jésus* du musée Condé, à Chantilly, la lecture en est réellement trop facile. Armé de cette méthode, chacun peut maintenant comprendre toutes les subtilités emblématiquement exprimées par Léonard et ses élèves. Les musées du Brera, de Polzi-Pozzoli... pourraient être encore d'une ressource inépuisable d'exemples en faveur de mes propositions.

Toutefois, il n'est pas permis de laisser l'examen des œuvres du divin Léonard ainsi que celui des œuvres de ses disciples sans attirer la curiosité sur un ouvrage une fois de plus symbolique qui, s'il n'est pas de la main même du Maître, a été inspiré par un esprit qui ne lui est pas complètement étranger. Notre dissertation se fortifiera d'autant.

Mon allusion porte sur le *Cenacolo* inconnu qui se trouve à Ponte-Capriasca. Cette peinture que M. Montgomery-Campbell appelle : *A mysterious Cenacolo*, a été, dit-il, retouchée et mal. Elle offre les mêmes dispositions que la Cène de

Milan, sauf pour les fonds et pour l'arrangement architectural. L'embrasure des deux fenêtres, du second plan laisse apercevoir deux motifs symboliques ; le sacrifice d'Isaac et le Christ aux Oliviers. M. Campbell énumère les suppositions faites au sujet de ce remarquable ouvrage. Celui-ci aurait été la première conception du grand sujet peint par Léonard lui-même ; peut-être est-ce une réplique ; Luini en serait l'auteur ; enfin, suivant la légende, un artiste pauvre, connaissant l'œuvre de Léonard, en aurait fait une esquisse et chassé par l'état troublé de la Lombardie, se serait livré à l'exécution de ce tableau pour le seigneur de Ponte-Capriasca, le payant du pain de chaque jour. Ce qui est certain c'est que cette fresque publiquement ignorée, ne l'est pas des restaurateurs de peintures, car tous ceux qui firent des retouches à Sainte-Marie-des-Grâces ont toujours eu recours à l'œuvre de Ponte-Capriasca à titre de modèle.

Jusqu'à cette ligne, en conclusion, la méthode ésotérique reste suffisamment décelée tant pour Léonard que pour ses continuateurs et le bouc de l'Hérésie n'a pas encore montré sa corne hideuse. Musons toujours un peu dans les champs de l'Art ; Perréal — Jehan de Paris — ne nous éloi-

gnera pas de Vinci, comme le lecteur pourrait tout d'abord se le figurer. Maître Perréal usa du même procédé symbolique, dans un domaine plus restreint toutefois. Ne nous en étonnons pas. A cette époque, les rapports entre les grands esprits étaient plus fréquents qu'on ne se le figure. C'est au peintre de l'ancienne École française que le peintre de Milan devait emprunter pour l'ordonnance de la Fête offerte en l'honneur de François Ier à son entrée à Milan. Entre autres : l'idée de machiner ce fameux lion qui s'avançait jusque devant le fauteuil du roi, après quoi, il ouvrait son sein qui se trouvait plein de bouquets de lys [1]. M. Bancel, naguère fit don au Musée du Louvre d'un précieux tableau de Jehan de Paris relevant de l'art symbolique : Une Vierge avec l'enfant Jésus. La particularité de cet ouvrage se manifeste dans les quelques lettres hébraïques et les quelques signes hiéroglyphiques qui courent au bord inférieur du tableau. M. Bancel déclare n'avoir pas pu les traduire ; après avoir consulté quelques amateurs le mystère est resté clos. Cependant « ils nous paraissent, ajoute-t-il, avoir une signification ». Sans doute.

1. Cf. E. Bancel, *J. Perréal*, Paris, 1889.

Perréal connut Cornelius Agrippa. Le Kabbaliste cite le peintre avec révérence. En 1507 — année où Léonard exécutait son *Bacchus* — l'artiste français accompagne Louis XII en Italie, il s'y trouve encore en 1512 ; en ce même temps Cornelius Agrippa fait en Italie une conférence sur le *Banquet* de Platon ; son commentaire, issu des conférences de Ficin auxquelles il assista avec Reuchlin, s'illustra de cette vérité : les beautés visibles ne sont que le symbole de cette beauté cachée qui s'accomplit dans l'amour. Marcile Ficin avait dit à propos du même *Banquet* : la beauté est un certain éclat ravissant l'âme. Il faudrait peut-être rechercher dans les œuvres du Magiste, auteur de la *Philosophie occulte*, la signification des signes hébraïques et cabalistiques employés par Perréal, ou dans n'importe quel classique de la Cabale, science traditionnelle s'il en est.

D'autre part, à lire le *Lexicon talmudicum et rabbinicum*, il est évident que, si l'on respecte la disposition des lettres, cette inscription ne forme pas un mot. Prenons alors les lettres et les signes un à un et voici l'explication que je propose :

Les lettres sont les suivantes : צ (tsadé), ת (thau), א (aleph), מ (mem) ; les signes : le pantacle de

Salomon, formé par des branches épineuses, le soleil et la lune.

Je traduis : La Femme (Vierge-Mère), vêtue du Soleil, la Lune sous les pieds, par sa conception immaculée donnera naissance au Dieu-Homme qui, par sa passion volontaire, réhabilitera l'homme pécheur dont la loi d'accomplissement est l'Initiation, le règne de la Justice.

Et voici les preuves de cette traduction : le מ (mem) est la lettre, en cabale symbolique, de la Femme et de la Maternité, il est en même temps celui de la naissance à la vie par la mort ; *c'est tout particulièrement le signe de la mère.*

Le ת (thau) est le symbole du microcosme, c'est-à-dire de l'homme ; l'aleph (א) l'hiéroglyphe de la lumière inaccessible de la divine essence, de l'Infini. En un mot Jésus-Christ, Dieu-Homme, est l'A et l'Ω, le principe et la fin. Le צ (tsadé) est la lettre de la Justice, de l'Initiation.

Voilà pourquoi la Vierge dans le tableau de Perréal montre à l'enfant Jésus une pomme, symbole du péché d'Éden.

De plus, détail surprenant et unique, le peintre insiste pour faire comprendre son idée. Il dessine à gauche du panneau un vase où baignent l'ancolie blanche et bleue, le lys rouge, le muguet et

l'iris[1]. Le symbolisme nous est connu. Le muguet est celui du retour au bonheur donné à l'Univers par la venue du Christ, incarné dans le sein de la Vierge des Vierges dont l'emblème est le lys ; l'iris est toujours le symbole du thème exprimé par Melzi, l'alliance faite par Dieu avec l'homme, enfin l'ancolie celui de l'union des deux natures dans la personne du Messie.

Cependant, après un plus mûr examen, j'avouerai qu'on peut donner une nouvelle interprétation des lettres hébraïques, qui serait peut-être plus exacte. Il suffit de remarquer que la lettre tsadé exceptée, celles qui restent forment le mot AMET qui signifie *sceau de Dieu* pour les Cabalistes et qui se traduit par Vérité.

1. Léonard n'a jamais employé que l'ancolie bleue, l'ancolie des Alpes.

La légitimité de l'exégèse symbolique dont j'ai établi quelques exemples ressort théoriquement du point de vue où je me suis placé, et vraiment en toute sûreté; en effet l'Art, considéré de cette hauteur, est un *Livre*, une Bible. Les procédés d'investigation doivent être analogues à ceux employés pour expliquer les textes inspirés. Sous la forme plastique, se cache le sens mystique, transcendant, au même titre inspiré; l'analyse des emblèmes nous l'a découvert.

Ainsi, la conclusion imposée affermit inébranlablement notre intuition: Léonard de Vinci a voulu synthétiser dans le *Bacchus* et dans le *Baptiste* la prophétie de l'antique Promesse envisagée à la fois chez les détenteurs élus de la Tradition et chez les gentils nommés par inconsidération sous le terme générique de Païens. Léonard l'a *vu;* il n'y a qu'une seule religion, la Religion catholique, c'est-à-dire la croyance aux dogmes perpétuels et unanimes.

Il reste à signaler que par ce fait, Léonard est le type le plus parfait de la Renaissance, qu'il

en est l'esprit le plus culminant, qu'il en est la Conscience.

Les Savants s'ingénient à trouver, en lisant les Manuscrits du grand Homme, les germes de toutes les inventions modernes. Il est, paraît-il, avant la lettre, un Galilée, un Laplace, un Cuvier. Villalpandus n'aurait fait que de le copier. Je ne contredirai pas les hommes de science pas plus que je n'inquiéterai ceux qui voient en lui le précurseur d'Auguste Comte, est-il possible! Peut-être aurait-il, en lisant les œuvres de Sénèque, découvert l'Amérique si Colomb lui en eût laissé le temps. S'il a prédit la Révolution française, comme Rabelais, paraît-il, un érudit nous fixera bientôt sur ce point. La seule réflexion que j'exprimerai au sujet des critiques faites sur Léonard, c'est que le côté scientifique de ce grand homme est apprécié avec exagération, je veux dire au détriment de sa pensée philosophique, religieuse et esthétique.

Plusieurs écrivains cherchent à enrôler le peintre dans la phalange du Rationalisme dont ils sont des protagonistes réputés. A quelle aberration cèdent-ils? On tient compte de ce que Léonard préconise l'expérience, très bien! Mais en ceci le grand homme continue la tradition du

Moyen Age ; de ce qu'on ignore les habitudes intellectuelles et scientifiques de cette époque, il ne s'ensuit nullement qu'elle soit vraiment, parce qu'on le dit, un âge de ténèbres.

Mais il ne s'agit pas en ce moment de traiter sur la pensée scientifique de Léonard de Vinci. Je me contenterai de rappeler ce qu'un émérite, savant, M. Duhem, a pensé sur le peintre considéré sous le rapport de la science. « Au moment même où il se faisait l'initiateur de la pensée moderne, Léonard de Vinci demandait sa propre initiation aux commentaires sur Aristote qu'Albertutius avait exposé au XIVe siècle en sa chaire de la Sorbonne. »

« Peut-on souhaiter preuve plus saisissante de la continuité selon laquelle se développe la science? Peut-on, par un argument plus convaincant, réfuter l'erreur de ceux qui pensent expliquer la genèse de nos connaissances sur le monde, alors qu'ils font abstraction de ce mouvement intellectuel, intense et prolongé que fut la scholastique ? »

Évidemment ; et je cite avec plaisir M. Duhem pour faire connaître davantage ses éminents travaux, car ce savant est le seul à avoir suivi pas à pas la pensée de Léonard en travail de réflexion

scientifique. Il a su, avant tout, laisser le grand homme vivre à son époque, ce qui est plus raisonnable que de le changer en notre contemporain.

Et du reste, à mon humble avis, il est futile d'attribuer avec une emphase exagérée, la primauté d'une découverte : les érudits savent qu'une découverte a souvent plusieurs auteurs. Nous prenons des allures d'esprit positif et nous sommes envahis de préjugés. « Initiateur de la pensée moderne » est un titre qu'on accorde à quantité de cerveaux illustres ; peut-être le jour n'est-il pas éloigné où l'on comparera, sous quelques rapports, Léonard au grand Leone-Baptista Alberti.

Au domaine strictement scientifique Albert Legrand n'est-il pas, lui aussi, un puissant initiateur, et Roger Bacon ? Lorsque M. Séailles, par exemple, déclare que la scholastique n'existe pas pour Léonard, « qu'une heureuse ignorance l'affranchit sans qu'il y songe », ce critique prouve simplement l'imparfaite connaissance qu'il possède des Manuscrits de Léonard.

Léonard a pu devancer Galilée ou Castelli, et la Science s'honore quand même d'un Galilée et d'un Castelli, mais l'Art n'a jamais eu qu'un Vinci,

absolument qu'un et la gloire de cet homme prodigieux est auparavant d'être l'auteur de ce tableau incomparable, le *Saint-Jean* et de ce portrait que son génie a élevé au rang du Symbole : la *Joconde*.

S'il ne faut pas se hâter de glorifier l'Artiste comme un adepte singulier de ce qu'on appelait autrefois la philosophie naturelle ; il faut lui rendre ses titres de penseur qu'on cherche à éclipser.

Léonard de Vinci, nous le répétons, était de son temps avant d'être du nôtre. Après avoir tant écrit sur la Renaissance, les jours sont proches où l'on va commencer à l'étudier. Mais étudions nous-mêmes cet âge de magnifiques intelligences. Nous pénétrerons plus intimement au centre de la pensée de Léonard ; les grands Humanistes fourniront le commentaire du *Saint-Jean*, en parallèle avec le *Bacchus*.

En général, qui dit Renaissance Humanisme, incite à entendre que cette période fut une époque où les dieux du Polythéisme portaient la Tiare, adorés par une foule restreinte à celle des beaux esprits. Humaniste est aux yeux du vulgaire, — et ce vulgaire est souvent professeur, — le synonyme de païen, d'esprit diabolique, de négateur du Christ... que sais-je ! Au XIXe siècle, la

querelle des classiques ethniques et des classiques chrétiens amena les différents champions à s'occuper de la Renaissance. Et, par une étrangeté particulière, les écrivains catholiques épousèrent la vieille calomnie protestante qui tenait cette époque des Humanistes pour l'origine de la dépravation morale, tandis que les partisans exclusifs des classiques ethniques célébraient avec enthousiasme la Renaissance à qui nous devions, ce sont eux qui nous le disaient, la Révolution française. Ce qu'il y a de sûr, les Humanistes restaient mal connus par les uns et les autres.

Mais la discussion sur les auteurs ethniques et chrétiens ne date pas du XIXe siècle, la Renaissance elle-même en fut agitée. Si le Pogge reste avec évidence un païen, Jean de Domenico, Jean de Saint-Miniato frappent d'anathème les Belles-Lettres anciennes. D'intelligence plus noble et plus vraie, Æneas Sylvius, qui fut pape, Victorin de Feltre, le grand Marcile Ficin, l'étonnant Pic de la Mirandole sont les plus fameux représentants de cet Humanisme tant décrié qui se révèle, au fond, un grand mouvement de synthèse conciliatrice entre le Christianisme et la Philosophie, ce qui s'entend : une explication catholique des croyances de chaque peuple. *Philosophia et reli-*

gio germanæ sunt, professe Ficin. Ce même Ficin retient en écho la grandiose pensée dantesque qui est intimement la loi de l'Initiation, la loi de perfectionnement et d'accomplissement imposée à l'homme par la Révélation chrétienne : la vie présente, dit le philosophe de Florence, est une ascension vers Dieu.

On étudie peu le Directeur de cette académie platonicienne de Florence, et quand on s'y décide, on l'étudie dans Buhle. Fervent platonicien, sans doute Ficin s'en fait gloire ; idolâtre de Platon, non il ne l'est pas ; qu'on parcoure ses œuvres, qu'on lise sa lettre à Rondono, évêque de Rimini, et l'on saura que sa trinité n'était pas celle du plus grand philosophe des temps antémessianiques, ni celle de Plotin, mais la Trinité chrétienne. Les Humanistes, clame-t-on couramment, s'amusaient à ravir le lys des mains de la sainte Vierge pour le donner à Vénus ; les Humanistes croyaient enfin à la ruine totale du Catholicisme. Erreur ! « *Nunquam poterit religio hæc aboleri, quæ Deum vindicem habet atque custodem.* » C'est encore Ficin qui répond aux ignorants foulant aux pieds, dit-il dans un langage d'une énergie que la traduction ne reflète pas, les vérités comme des pourceaux.

Évidemment, Marcile, comme aussi le Cardinal de Cusa [1] reconnaît dans la diversité des cultes le témoignage œcuménique d'une foi qui, pressée jusqu'à son essence, n'est que cette foi trouvant son expression intégrale dans le Christianisme. S'il admet en un mot les Poètes, les Philosophes, les Sybilles à titre d'organes de la Révélation, comme Dante, comme Ballanche, comme l'Église enfin, ce n'est pas au détriment de la Révélation chrétienne. Pour ne laisser aucun doute, voici ses propres paroles : « *Omnis religio boni habet non nihil, modo ad Deum ipsa creatorem omnia dirigatur ; christianæ sincera est.* » (*De chr. relig.*, ch. IV.)

L'Humanisme, considéré dans ses plus hauts représentants, n'est rien moins que la Christianisation de ce que nous appelons le Paganisme.

L'ardent réfutateur de l'Averroïsme confond et Buhle et de Rougemont, et bien d'autres encore. Pour bien connaître la valeur de la Renaissance en effet, il faut rejeter dans un oubli mérité cette masse d'ouvrages où traînent ces étranges accusations de paganisme, cent fois répétées, à propos des rénovateurs ou plutôt des conciliateurs

1. *De pace fidei*, ch. I.

platoniciens qui jetèrent tant d'éclat aux XVe et XVIe siècles ; consultons par voie directe les Pic de la Mirandole que Savonarole comparait à Saint-Thomas et à Saint-Augustin sans que l'éloge soit inconsidéré, les Marcile Ficin appelé le Saint-Thomas du Platonisme, les Georges de Venise, les Christophore Landino, les Ambrogio Traversari...

Au siècle passé, une science nouvelle, celle des Religions comparées, affermit sur des bases inébranlables la conception traditionnelle des dieux, honorés chez les peuples groupés sous le nom générique de gentils, par rapport aux notions issues de la Révélation.

On doit le constater, la Renaissance avait déjà posé les fondements de cette science. L'étude des auteurs anciens, réunis en Bibliothèque universelle, parallèlement avec les écrivains inspirés et traditionnaires (cabalistiques), se termina en *Conclusions* synthétiques que les temps modernes n'ont pas infirmées, bien au contraire, puisque tout un système d'apologétique religieuse fut établi sur la concordance des traditions unanimes.

La Renaissance s'enthousiasma pour les ouvrages antiques, c'est vrai, mais l'amour de l'Anti-

quité ne constitue pas le paganisme de l'esprit. Il n'y a pas de siècles païens ; il y a des païens dans tous les siècles. Sensible à la tendresse d'Anacréon qu'il retrouve dans Synésius, Bossuet se montre plus sensuel, plus païen que le pur Fénelon sous son enveloppe mythologique.

Avant de caractériser une époque il est nécessaire de s'initier à la fois dans sa philosophie et dans son mode d'expression. Ainsi l'ambroisie platonicienne que célébraient les Renaissants se nommait en réalité pour eux : la vision divine dont jouit l'âme béatifiée [1] ; l'Achéron était le Purgatoire. Le fameux Landin aux précieuses *questions camaldules* nous apprend que « passer de l'Achéron au marais infernal » signifie le passage de la pensée qui s'égare à la concupiscence jusqu'à l'acte du péché [2].

A mes yeux, et les preuves sont abondantes, Léonard de Vinci exprimait les croyances philosophiques et religieuses de son époque. Nous savons qu'il avait lu Nonnus, qu'il connaissait Ficin par son ouvrage principal : *Theologia plato-*

1. M. Ficin. *Banquet.*

2. *Camaldulensium disputationum. Libri IV*, Florence, 1480, in-f°.

nica, de immortalitate videlicet animarum ac æterna felicitate, libri XVIII. Il y a identité de doctrines entre le peintre et le métaphysicien de Careggi; cette parenté est encore resserrée par leurs sentiments communs sur la Beauté, par leur Esthétique.

Mais n'a-t-on pas prétendu que Léonard était borné dans sa connaissance du latin? Des auteurs qui se passionnent pour un Léonard savant, tempèrent leur enthousiasme pour un génie universel, — moins le latin, — lorsqu'il s'agit d'arracher Léonard à la philosophie. Nous nous contenterons de rappeler que le Vinci devait avoir plus de latinité que des admirateurs mal informés ne lui en supposent pour lire les travaux d'Albert de Saxe, de Thémon fils du Juif, du Cardinal de Cusa, de Saint-Thomas et quelques autres écrivains. Puis enfin, à la Renaissance, ce n'aurait pas été d'un grand génie d'ignorer une langue que beaucoup de femmes lisaient.

Ceci dit, quelle était la conception des dieux à l'époque de la Renaissance ?

Nous avons affirmé que le *Bacchus* de Léonard est la figuration symbolique du Messie hellénique, du Verbe.

Or, ce symbolisme figuré correspond à la pen-

sée des Philosophes du xve siècle. Il y avait en effet pour les Platoniques de la Renaissance, quatre degrés pour élever l'âme, par les *fureurs* divines, jusqu'à la Divinité suprême. Une de ces fureurs est nommée par Marcile Ficin la fureur *sacerdotale* ou *mystériale*. Le dieu qui lui correspond est justement Bacchus. Bacchus est le Dieu du sacrifice, dit-il; la superstition, prend soin de nous avertir encore Ficin, est la contrefaçon du mystère bacchique.

Les Platoniciens de Florence regardaient Bacchus comme souverain Prêtre, deux fois né. C'est la conception éleusinienne; et Ficin dit nettement : Bacchus est le dieu de la génération et de la génération.

Ne pourrait-on pas graver cette formule palingénésique en légende explicative, sous le tableau de Léonard de Vinci ?

Les mains du dieu, par leurs gestes si volontairement indicateurs, ne traduisent-elles pas en langage formel le système du cycle évolutoire de la naissance et du renouvellement par la mort, à considérer sur tous les plans : mystique, s'il s'agit du Logos incarné ; physique, s'il s'agit du grain de blé.

Toute doctrine palingénésique a son concept

solaire. Les Humanistes n'ignoraient pas que Bacchus est un des noms du soleil. Profondément versés dans la connaissance de l'Antiquité, ils en avaient approfondi la Mythique planétaire.

Phébus et Bacchus sont toujours frères inséparables et tous deux ne forment qu'un individu... Phébus est la lumière, Bacchus est la chaleur. Ils sont frères toujours différents et cependant le même. Au printemps, le soleil est Phébus, Bacchus en automne.

Qui énonce cette théosophie ? Marcile Ficin. Pic de la Mirandole ne la contredit point, certes! puisque, pour exprimer l'intime union de leurs sentiments fraternels le comte de Concordia appelait Ficin son Bacchus et Ficin appelait Pic son Phébus.

Mais quoi ! est-ce à dire que les Philosophes de la Renaissance aient perpétué ce culte du soleil, si cher à certains? Nullement. Et Képler, dont les opinions mystiques nous sont exotériquement connues entonne autant d'hymnes en l'honneur du soleil que Marcile Ficin ou que Léonard. La réunion des qualités était souvent établie dans le soleil et cet astre en est aussi le véhicule. La lumière et la chaleur solaires produisent Apollon et Bacchus, dit Ficin expliquant Platon, et la

lumière est en quelque sorte Dieu pénétrant l'étendue de ses œuvres. Le Vinci invoque à son tour « le Seigneur lumière de toute lumière ».

C'est ainsi que les Ethniques se représentaient en figures — le soleil (Bacchus) — ce que nous voyons dans un face à face relatif ici-bas — (saint Jean annonciateur du Soleil de Justice révélé dans la personne de Jésus-Christ).

Et le soleil est androgyne.

L'esthétique de Léonard de Vinci correspond absolument à la théosophie humanistique.

Faut-il invoquer encore le hasard? Les œuvres des Artistes de l'Antiquité grecque n'avaient pas été révélées à l'admiration enthousiate de la Renaissance ou ne l'avaient été que faiblement ; alors d'où serait venu à Léonard de Vinci cette conception de la Beauté intégrale, c'est-à-dire androgynique, remarquable par sa filialité avec la conception hellénique, et par son identité avec la conception de la Beauté tirée des Philosophies traditionnelles? La Beauté exemplaire — l'androgyne — est l'expression formelle des théologies ésotériques des Grecs, le Bacchus de Praxitèle s'explique par Éleusis sans doute ; mais, comment expliquer le *Bacchus* de Vinci en parallèle avec son *Saint-Jean*? A mon avis par la connaissance

des systèmes mystagogiques transmis par les traditionnaires, ou par Platon, Plotin, saint Denys l'Aréopagite, Trismégiste... tous les initiateurs des Philosophes florentins.

Cette hypothèse n'est-elle pas légitime à l'égard d'un homme qui avait lu Albert Legrand, Nonnus, Marcile Ficin, Pétrarque, Nicolas de Cusa, et d'un ami de ce Luca Paccioli qui, initié à la science des Arabes, avait aussi lu le Timée?

Oui, je le crois réellement, étant données l'abondance et l'étroitesse des rapports, comme je crois Léonard pénétré de l'intellectuel mysticisme des Humanistes qui nommaient Saint-Jean l'Évangéliste : Sanctissimus Parthénias. Les biographes, d'autre part, nous disent que la conversation de Léonard enchantait les sociétés qu'il fréquentait; c'est indiscutable, parmi des hommes qui se plaisaient aux duels d'esprit et de savoir, le Peintre ne pouvait que leur être supérieur, mais dans une identité de langage.

Quoique je n'aie que cursivement traité la philosophie de la Renaissance pour éviter la longueur des développements qui m'eût éloigné de mon sujet, il reste établi cependant que les intelligences éminentes de cette époque adhéraient aux doctrines qui, transmises par les traditions

ou conservées par les Mystères constituent la gnose dont l'objet est le Verbe, le Verbe Rédempteur.

L'idée platonicienne de la Rédemption par la Raison, jointe à l'idée chrétienne de la Rédemption par l'Amour, n'est-ce pas la formule synthétique de la philosophie ficinienne, les deux tableaux pentaculaires de Léonard ne lui correspondent-ils pas ?

L'Esprit s'unissant à la Matière, l'Infini avec le Fini dans la personnne du Verbe, telle est la conception dominante de l'époque de la Renaissance. Cet hyménée, les Humanistes le constatent sur tous les plans ; tant il est vrai que pour toutes choses, le monde a le désir d'une mutuelle union de ces différentes parties, énonce Ficin. Cette union s'opère dans le monde planétaire, comme dans le monde végétal, affirme le même philosophe. Elle existe dans l'art architectural, Vitruve l'avait déjà remarqué, le Dorien correspond au mâle, l'Ionien, au féminin. Par l'hymen, le monde, au témoignage de David, est un peu moindre que les anges, déclare Pic de la Mirandole.

Si le principe céleste est mâle, le principe terrestre féminin, le mariage psychologique s'accomplit dans l'homme par l'union de la Raison

et du Cœur, c'est-à-dire de la faculté compréhensive (mâle) et du principe de volonté (féminin). Toutes ces affirmations, tirées des Humanistes, expliquent l'Esthétique d'un Léonard de Vinci, trouvant l'équation du Beau dans la forme androgynique.

Cette forme est représentative de la Beauté intégrale, car finalement qu'est-ce que la Beauté, demande le philosophe de Careggi ? C'est à n'en pas douter, le mariage de la force et de la grâce dont le corps resplendit par l'influx de l'idée.

N'est-ce pas la définition de la Beauté, telle qu'on pourrait la déduire du *Saint-Jean*, du *Bacchus* de Léonard de Vinci, ou de telles autres œuvres où il l'a exprimée ?

On le pourrait d'autant mieux que le commentateur de Pic de la Mirandole, Archangelus de Burgo-Novo, nous révèle que les Bacchus orphiques correspondent aux diverses propriétés de la Beauté que les Hébreux cabalistes nomment *Tipheret* et Tipheret correspond au Logos, réellement incarné dans la personne du Christ, figurativement connu, par les Ethniques, sous le nom de Bacchus.

L'homme fut créé androgyne, nous rappelle

les Humanistes aussi bien que Léonard dans l'expression de la forme. Or création et régénération se répondent en théologie symbolique et c'est à cette régénération que nous incite le Vinci par l'entremise de ces deux figures idéogrammatiques, *Bacchus*, le *Saint-Jean*, aux gestés révolutoires, aux sourires annonciateurs des divines félicités.

Oui ! ce langage universel que Bacchus tenait aux Orphiques, Saint-Jean nous le redit. Il nous convie à redevenir ce que l'homme était originairement, c'est-à-dire l'homme en possession de l'intégralité de ses éléments, à nous modeler sur le type idéal du Messie.

Il nous convie à briller de l'or lumineux, symbole de la lumière dont le Vinci l'a revêtu, c'est-à-dire à devenir physiquement et moralement beaux, car « la lumière visible est la beauté des corps [1] », à devenir bons, car « la perfection extérieure est la Beauté, la perfection intérieure est la Bonté [2] », à devenir purs, car « la lascivité est contraire à la Beauté parce qu'elle conduit à la difformité [3] » ; en un mot à nous transfigurer

1. Ficin.

2. Ficin.

3. *Id.*

car « la beauté, c'est la transfiguration, c'est la lumière », ainsi chantait Savonarole, le grand inspirateur des Renaissants.

Lomazzo qui reproduit souvent Ficin mot pour mot dit aussi dans son *Idée du Temple et de la Peinture* (ch. XXVI): en cherchant à réaliser le Beau dans ses œuvres, il faut que l'Artiste s'élève jusqu'à la source éternelle du Beau, c'est-à-dire jusqu'à Dieu, qui resplendit dans trois miroirs hiérarchiquement disposés, l'ange, l'âme et le corps ; de sorte que la beauté corporelle elle-même, prise dans sa véritable conception, n'est autre chose qu'une certaine force, une certaine grâce qui resplendit dans le corps par l'influx de l'idée [1].

Enfin, voici la progression spiritualiste résumant tout le Traité de l'Esthétique de la Renaissance : dans le corps, l'âme ; dans l'âme, l'esprit ; dans l'esprit, le Verbe, et Dieu dans le Verbe. (Pic de la Mirandole.) En un mot, n'est-ce pas là, formulée en écho, la théorie du symbolisme platonicien : le visible miroir de l'invisible ; système

1. Comp. Ficin, *Banquet*, ch.6, *passim*, Gioberti très influencé par la doctrine de Ficin disait : en dernière analyse la beauté n est que l'éclat répandu par un type intellectuel sur une apparence sensible.

où la philosophie ésotérique des Hébreux et Saint-Paul, c'est-à-dire les deux révélations se rencontrent avec la Raison? Ce symbolisme n'est-il pas celui de l'immortel Léonard réalisant le corps visible le plus beau qui exprime au moyen de la forme la plus belle, mue par l'esprit le plus divin, le Verbe.

Il n'y a pas à hésiter pour rattacher Léonard de Vinci au mouvement célèbre connu sous le non d'Humanisme. Les plus illustres Artistes de la Renaissance viennent ainsi, par leurs chefs-d'œuvre, compléter ce grand siècle. Michel-Ange est un Humaniste, son œuvre littéraire en témoigne ; Raphaël est un Humaniste lorsque son génie enfante la *Chambre de la Signature*. La *Dispute du Saint Sacrement* et l'*École d'Athènes* sont les symboles de la Foi, et de la Science, de la Théologie et de la Philosophie, de la Philosophie qui cherche la vérité, de la Théologie qui l'a trouvée, d'après la définition de Pic de la Mirandole : *Philosophia veritatem quœrit, theologia invenit, religio possidet*. Humaniste également et le plus grand parmi les grands, Léonard de Vinci traçant pour l'admiration des siècles à jamais, le *Baptiste* et le *Bacchus*, ces figures pentaculaires, trois fois sublimes, du cycle ethnico-chrétien.

Quelle majestueuse Théodicée de l'Histoire, ces deux symboles pourraient inspirer!

Une remarque s'impose par rapport à l'usage que je fais de ce terme d'Humaniste appliqué à Léonard. Je n'ignore point que le peintre a repoussé ce qualificatif. Il suffit de s'entendre.

En acception rigoureuse, les Humanistes désignent les lettrés, grammairiens ou glossateurs qui, par leur révision des textes anciens, en fixèrent la meilleure leçon, tels sont, par exemple, Laurent Valla, Ange Politien, Philephe, Marcile Ficin pour ses magnifiques éditions de Platon et de Plotin, éditions qui ont bien essuyé le discrédit, mais dont la valeur n'a pas été surpassée, suivant des juges compétents et sévères. Dans ce sens d'éditeurs et de correcteurs Léonard n'est pas un « lettré », un Humaniste, c'est évident. Cependant lorsque Ficin compose son traité : *De l'immortalité de l'âme* ou son *Banquet*, il fait œuvre de philosophe, or, par extension l'usage a qualifié par le même mot les penseurs originaux et les érudits antiquaires de la Renaissance. Ainsi, on nomme Pic de la Mirandole, Georges de Venise des Humanistes quoi qu'ils ne se soient jamais occupés de la correction des textes. C'est regrettable, sans doute, qu'une même appellation désigne

un créateur doctrinal et un annotateur, cependant je suis obligé de me conformer à l'habitude en prévenant que je ne commets pas la sottise de prendre Marcile Ficin pour le Boissonnade de son époque, et de même, quand j'appelle Léonard de Vinci un Humaniste, il ne me vient pas à l'idée de prendre ce puissant génie pour un redresseur de virgules, mais pour un homme qui appliqua son intelligence aux plus hautes conceptions.

Somme toute, pour la Renaissance, au sommet de l'Idéologie se tient la Révélation primitive, Moïse en reste l'interprète le plus ancien, les Sibylles et les Prophètes sont les annonciateurs du Messie ; Léonard alors représente Saint-Jean le Précurseur qui les résume tous et Bacchus, le plus jeune des deux helléniques, précurseur également, résumant tous les annonciateurs de la gentilité.

La Renaissance fut une époque d'organisation et de synthèse. C'était l'époque où l'architecte Alberti illustrait l'*Énéide* de commentaires platoniciens. Léonard-le-divin qui est la plus grandiose expression de ce siècle exprime son dogme à l'aide de l'instrument symbolique. Quoi d'étonnant ! J'ai cité des textes en faveur de l'emploi fatal du symbolisme pour faire œuvre d'art ; j'aurais pu donner, non plus des textes, mais des té-

moignages esthétiques. En effet, un peu avant Léonard, Averulino l'architecte avait donné tous les plans d'une ville entière construite sur des bases symboliques, pensant avec raison : « que l'ensemble d'une cité et d'une ville, pour me servir du langage de Ballanche, est l'image de l'Univers [1] ».

1. L'œuvre d'Averulino est restée ignorée dans les bibliothèques.

L'art du Vinci est donc symbolique et le symbolisme est une dépendance de la Théologie. Le peintre voulant exprimer sa pensée religieuse le fait par une forme en adéquation avec son concept. Lui reprocher alors de n'avoir pas dessiné un homme squelettique émacié par les privations, l'homme rude du désert, c'est lui reprocher de n'être pas resté dans une donnée historique. Penser avec l'honnête et timide A.-F. Rio qu'on chercherait en vain dans l'œuvre de Vinci « cet idéal ascétique réalisé plus ou moins heureusement par la peinture chrétienne mais auquel Léonard, avec tout son génie, ne put jamais atteindre » ce serait penser une... ingénuité.

— Telle n'était pas mon intention, aurait pu répondre l'Artiste ; je voulais représenter l'Annonciateur du Verbe, le Verbe est beau, essentiellement beau, j'ai donc peint la forme la plus belle, et la forme la plus belle c'est l'androgyne.

Ce n'est pas une moindre curiosité que de signaler l'identité de l'expression esthétique chez Léonard avec l'esthétique contenue dans le livre

de la doctrine ésotérique des Hébreux, le *Zohar*. « Toute forme, dit ce livre, dans laquelle on ne trouve pas le principe mâle et le principe femelle, n'est pas une forme supérieure et complète. »

Ainsi Léonard n'a pas, à l'instar des esprits atrophiés, l'idée d'un Dieu couvert du manteau de l'esclave. Non son Dieu est celui de l'Évangile éternel. On se demande souvent quelle a été la religion des hommes de Génie et l'on tremble lorsque des biographes nous apprennent qu'ils ne mutilaient pas leur chair par d'austères disciplines.

Le Dieu qu'ont adoré Dante, Léonard ou Beethoven est un Dieu qui a traversé la Mort, avant tout c'est le Dieu qui a été, qui est, qui sera, c'est l'Éternel, c'est le Dieu *vivant*, celui dont « la Beauté n'est autre que la splendeur de la gloire qui réside dans le Père des lumières[1] ».

Ballanche avait rêvé, sur la fin de sa vie, d'écrire une Esthétique[2]; un conseil donné aux Artistes par ce génie encyclopédique nous a été conservé : l'Artiste doit s'efforcer à la recherche de la forme idéale que l'homme possédait avant

1. MARCILE FICIN.

2. On peut trouver dans l'*Essai sur le Beau* du fougueux Gioberti quelques données fondamentales identiques à celles d'où Ballanche aurait tiré son Esthétique.

la chute. Précieuse pensée du pur prophète moderne ! Cette forme antélapsaire, nous la connaissons, son type a été révélé par Jésus sur le Thabor, c'est l'homme cosmogonique[1], on la nomme androgyne. Léonard l'a réalisée.

Il y aurait un livre superbe à écrire pour prouver que tous les esprits synthétiques ont été dominés par un perpétuel et unique système ; organes de l'Esprit ils ont formulé la même doctrine. Ballanche est l'écho de Dante dans les temps modernes ; les principes esthétiques qu'on pourrait déduire de leurs principes métaphysiques trouvent leur origine dans Platon qui lui-même n'était que le disciple, comme il le dit, de la théosophie primitive, révélée. Qu'on lise le *Symposion*, on écoute la pensée moïsiaque traduite en langage attique, qu'on s'extasie devant Léonard, on y voit plastiquement formulé tel que le comprenait la philosophie platonicienne, le dogme cosmogonique : la création androgynique.

Cette théorie esthétique a été entrevue par Joseph de Maistre, d'Orcet l'a plus profondément et plus diversement étudiée à travers les âges,

1. « Jésus transfiguré sur le Thabor : tel est l'homme cosmogonique. » Ballanche, *Vision d'Hébal*, p. 110.

elle a été reprise par un esthéticien éminent, M. Péladan.

En fait, si le Verbe humain est l'instrument du Verbe éternel, la forme androgynique est la représentation du divin incarné dans l'humain; l'homme ainsi représenté est réellement l'ancestral *microthée*, créé à l'image et à la ressemblance de l'éternité de Dieu.

Philosophiquement parlant, admettant que l'Humanité n'acquiert que successivement la connaissance rationnelle de Dieu, nous concluons, Léonard témoin, que la Renaissance eut plus particulièrement la notion de l'Absolu sous le rapport du second terme de la Divinité. Ce second terme est le Dieu rendu relativement accessible à l'intelligence humaine par sa manifestation dans le temps; ce second terme est la Raison, le VERBE.

A d'autres siècles était réservée la compréhension du troisième terme, celui de l'AMOUR. C'est pourquoi, j'ose le dire en donnant raison à Ruskin : l'art n'a pas encore tout dit; oui l'art a encore un cycle à parcourir et le plus beau et le plus sublime. Cette troisième période fermera le cercle de l'appréhension intellectuelle de l'ÈTRE.

Ces déductions nées de l'œuvre de Vinci méditée n'offrent pas l'inconsistance du rêve, la nébu-

losité d'une vision en demi-teinte. Non; remarquons-le, Léonard n'a jamais ouvert les cieux comme les primitifs, il n'est jamais descendu aux enfers. Dans son œuvre, nul spectacle d'au-delà, nulle menace infernale; il a voulu rester toujours dans un plan historique, dans un plan divin-humain. La matière est spiritualisée, l'esprit est corporisé; ce mariage (dont l'ancolie est le symbole) se traduit : l'unité rendue sensible.

Le poème de la Douleur humaine s'énonce sur le poème de la Passion du dieu incarné; mais nous poursuivons notre labeur, consolés par le *Saint-Jean* du Vinci rythmant ses lèvres en sourire d'espérance, montrant, de son index impératif, le Ciel.

Le problème théologique se prolonge en problème social. Pour les Grecs, Bacchus est le dieu qui doit détrôner Jupiter, c'est le dieu de tous sans distinction; la Renaissance, par l'organe de Gémisthe Pléton, nous le confirme en célébrant le dieu du pain et du vin — Bacchus — sous le nom de Dieu du Progrès; pour les Chrétiens, Saint-Jean annonce le dieu qui accordera à tous l'usage du pain et du vin, — Jésus-Christ — qui détrônera Jéhovah, le Dieu dont le prophète Moïse, *garda toujours un voile sur le cœur.*

Une dernière preuve pour montrer à quel point les hommes de la Renaissance furent guidés par le même idéal, m'est fournie par l'admirable tableau de Mantegna : le *Parnasse*.

En cette œuvre, l'artiste figure l'union, la réconciliation de Mars et de Vénus, de la Haine, de la Violence avec la Douceur, la Bonté.

L'amour qui protège ce mariage se tourne dans la direction de Vulcain, furieux, car les armes qu'il forgeait sont désormais inutiles, l'amour fait retentir au son de la trompette les accents de la Concorde, de l'Harmonie, symbolisée par la danse cyclique des neuf Muses, réglée par la lyre d'Apollon « l'impérissable heptacorde qui règle le mélodieux concert du mouvement céleste [1] ». Au premier plan du tableau, Mercure, dieu androgyne lui aussi, coiffé du pétase d'Arcadie, portant les talonnières ailées et tenant le Caducée avec la flûte de Pan. Je ne veux pas m'étendre trop longtemps sur cet ouvrage aux commentaires innombrables. Ce n'est pas non plus le lieu de s'enfoncer à nouveau dans l'étude de l'Antiquité. Qu'il soit suffisant de savoir qu'Orphée en sa 57e hymne assimile Bacchus à Mercure. En effet,

1. Eusèbe, *Pr. cr.*, I, XI.

les rapports de ce même dieu considéré sous deux de ses attributs sont tellement étroits qu'on peut identifier les deux personnages dans une même représentation symbolique.

Donc, par l'explication cursive du tableau de Mantegna, le lecteur voit l'intimité des liens qui rapprochent au point de vue théologique l'Artiste lombard de l'Artiste padouan. Ainsi, Apollon, lumière éternelle, règne sur les neuf sphères célestes, individualisées par les neuf Muses dont l'intelligence ou l'esprit animateur est pour chacune un attribut de Bacchus. L'idée-mère, en somme, de Mantegna s'intitule : le Iacchon, le règne de la Paix, le règne de l'Amour, en langage chrétien le règne du Saint-Esprit[1].

Infailliblement, cette interprétation est établie par le symbolisme. Le trône nuptial de Mars et de Vénus — antinomie réconciliée dans l'Amour et la Beauté — se détache sur un rideau de feuillages de laurier, emblème de paix et d'immortalité. Les draperies de ce trône sont colorées par ordre de succession en bleu, en blanc, en rouge, couleurs d'un symbolisme remarquable. En effet, elles sont

1. Cf. Marcili Ficini in *Platonis Ionem*. Voir en ce lieu son élucidation cosmique et musicale.

celles du Gouvernement divin, de la Trinité, celui de la Liberté, de l'Égalité et de la Fraternité c'est-à-dire de la Hiérarchie confondue dans l'Amour qui termine Dieu.

Je le demande à tous les peintres, y a-t-il trois couleurs plus criardes, plus hurlantes que le bleu, le blanc et le rouge accouplés et cependant Mantegna les a employées, n'y avait-il pas une raison déterminante ?

Quelle coïncidence ! Mantegna donne une forme plastique à la conception de l'Harmonie cosmique et pneumatique, il développe une draperie tricolore et ces couleurs emblématiques sont celles attribuées par le symbolisme traditionnel au Père, au Fils et à l'Esprit !

Il est heureux de voir Mantegna exécuter un tableau que la critique contemporaine ne manquerait pas d'appeler un rébus, comme elle l'a toujours fait, en sa pédante insuffisance envers les Artistes qui ont suivi cette voie tracée par les hommes de génie. Quant à ceux qui seraient tentés de m'accuser d'imagination déréglée, sans plus tarder, je les renverrais au tableau qui voisine le *Parnasse* au Musée du Louvre. Dans cette œuvre le peintre a pris la peine de graver sa pensée en plusieurs langues.

Vous ai-je bien deviné *Saint-Jean*, *Bacchus*? Renaissance, t'ai-je bien qualifiée?

En tous cas j'ai montré, par des exemples, la subtilité des artistes d'époques qui, hélas! ne sont plus. Notre temps semble vouloir faire excuser son dénuement esthétique. Il tresse des couronnes en l'honneur de Léonard de Vinci, inventeur et savant. Un tel ancêtre légitime, juge-t-on, les tendances machinistes de nos jours. Et tout un passé de gloire métaphysique n'est plus aux yeux contemporains qu'une confusion de subtilités scholastiques. « Initiateur de la Pensée moderne », voilà ce qu'est le Vinci maintenant et cette « pensée moderne » serait la science détrônant la tradition religieuse. Léonard n'est plus un homme de son siècle, il vit dans le nôtre. Plusieurs critiques le louent pour être, affirment-ils, l'inventeur de la méthode expérimentale. Ces déclarations seraient évidemment dignes d'examen si elles ne prouvaient pas avant tout l'ignorance de leurs auteurs, l'ignorance qu'ils ont du Moyen Age sous le rapport de la Philosophie et de la Science. Inventeur de la méthode expérimentale, Léonard le serait peut-être si Roger Bacon ne l'avait pas été plusieurs siècles avant lui. Pourquoi chanter merveille à propos de certaines divinations scientifiques? Il fau-

drait au moins modérer le ton déclamatoire; Roger Bacon n'a-t-il pas parlé d'aviation dans sa fameuse *Lettre sur les travaux secrets de l'art et de la nature et sur la nullité de la magie*. Le moine, il est vrai, avoue n'avoir point vu par lui-même voler dans les airs, mais déclare qu'il connaît l'auteur de l'invention. Enfin s'il s'agissait de mesurer la valeur des hommes de génie sur les prévisions mécaniques Roger Bacon l'emporterait encore puisque l'idée de la locomotion automobile ne fut pas absente de son cerveau prophétique. Énumérant la série des application possibles de la science, il écrit : «... *item currus possunt fieri ut sine animali moveantur cum impetu inestimabili.* »

Encore une fois, et pour terminer, la gloire de Léonard de Vinci est d'avoir exécuté ses chefs-d'œuvre incomparables : *Le Précurseur, Bacchus, la Cène, la Joconde*... Parmi ces ouvrages, plusieurs sont, au jugement d'un grand nombre, énigmatiques. Cette énigme ne pouvait être percée qu'en interrogeant l'intellectualisme de la Renaissance. Cet âge s'exprimait par symbolisme. Ce langage était, pour ainsi dire, celui de tous, un Ludovic le More avait pour emblème le mûrier, le seul rôle à tenir était alors d'écouter parler les gran-

des illustrations de l'esprit auxquelles Léonard ne saurait être inférieur. Maintenant si l'on affirme que l'Artiste peignait des sujets traditionnels auxquels il ne croyait pas, j'avoue ne point être assez hardi pour oser un tel jugement.

MAYENNE, IMPRIMERIE DE CHARLES COLIN

[illegible]